3 1761 L. 00000 49

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/portraitsdinfant00robl

34 m.
I
81

# PORTRAITS D'INFANTES

## XVIe SIÈCLE

Louise ROBLOT-DELONDRE

# PORTRAITS D'INFANTES

## XVIe SIÈCLE

(ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE)

PARIS ET BRUXELLES
*LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE*
G. VAN OEST & Cie

1913

D
107
.5
R6

LIBRARY
OCT - 2 19[illegible]

# TABLEAU GÉNÉALOGIQUE DE LA MAISON DE HABSBOURG (ESPAGNE)

**FERDINAND V**, roi d'Aragon, 1452-1516, fils de Jean II, roi de Navarre, roi d'Aragon.

Epouse : I. en 1469 Isabelle 1450-1504, fille de Jean II de Castille qui succède en 1474 à Henri IV, son frère, au préjudice de Jeanne.
II. en 1504 Germaine de Foix.

- I. **ISABELLE** 1470-1498, ép. I. Alphonse, infant de Portugal, II. 1497 Manuel le Fortuné, roi de Portugal 1469-1521, fils de Ferdinand, duc de Viseu.
  - **MICHEL** 1498-1500
- I. **JEAN**, prince des Asturies, 1478-1497, ép. 1497 Marguerite d'Autriche 1480-1530, fille de l'empereur Maximilien I et de Marie de Bourgogne.
- (1) I. **JEANNE**, surnommée la Folle, 1479-1555, reine de Castille 1504, reine d'Aragon 1516, reine d'Espagne 1516, archiduchesse d'Autriche, ép. 1496 Philippe le Beau, fils de l'empereur Maximilien I et de Marie de Bourgogne.
  - (2) **ÉLÉONORE** 1498-1558, ép. 1519 I. D. Manuel le Fortuné, roi de Portugal 1469-1521, 1530, II. François I, roi de France 1515-1547.
    - I. **CHARLES**, mort jeune.
    - (8) I. **MARIE** 1521-1577, Infante de Portugal morte sans alliance.
  - (3) **CHARLES-QUINT** 1500-1558 (*), roi d'Espagne 1516, empereur 1519, abdique 1555, ép. 1526 Isabelle, infante de Portugal 1503-1539, fille de D. Manuel, roi de Portugal et de Marie, infante d'Aragon et de Castille.
    - **PHILIPPE II** 1527-1598, roi d'Espagne à l'abdication de son père 1555, ép. (9) I. 1543 Marie, infante de Portugal, 1527-1545, fille de Jean III. (7) II. 1554 Marie Tudor 1516-1558, reine d'Angleterre, fille de Henri VIII et de Catherine d'Aragon. 1559 (par procuration) (10) III. Isabelle (Elisabeth) de Valois 1545-1568, fille de Henri II, roi de France. (18) IV. 1570 Anne d'Autriche 1549-1580, fille de Maximilien II, emp., et de Marie d'Autriche.
      - I. **D. CARLOS** 1545-1568.
      - (15) III. **ISABELLE-CLAIRE-EUGÉNIE** 1566-1633, Gouvernante des Pays-Bas 1598, ép. 1598 Albert III, archiduc d'Autriche.
      - (16) III. **CATHERINE-MICHELLE** 1567-1597, ép. 1585 Charles-Emmanuel I, duc de Savoie.
      - IV. **CHARLES**, IV. **LAURENT** morts jeunes.
      - IV. **DIEGO**.
      - IV. **PHILIPPE III**, roi d'Espagne.
      - (17) IV. **MARIE**, morte jeune.
    - (11) **MARIE** 1529-1603, ép. 1548 Maximilien II, roi des Romains, empereur
      - Plusieurs fils.
      - (18) **ANNE**
      - (19) **ÉLISABETH** (Voir ci-contre.)
    - (12) **JEANNE** 1535-1575, ép. 1552 Jean-Manuel, prince héritier de Portugal, fils de Jean III, † 1554.
      - **D. SÉBASTIEN** 1554-1578, roi titulaire de Portugal, disparu à Alcazar-Quévir.
  - (4) **ISABEAU** 1501-1525, ép. 1515 Christian II, roi de Suède, de Norvège et de Danemark, détrôné en 1524.
    - (13) 3 fils et
    - (14) **CHRISTINE**, ép. I. François-Marie Sforza, duc de Milan, II. le duc de Lorraine.
  - **FERDINAND** 1502-1564, roi de Bohême et de Hongrie 1527, roi des Romains 1531, empereur 1556, ép. Anne Jagellon, sœur et héritière de Louis II, roi de Bohême et de Hongrie.
    - (11) **MAXIMILIEN II** (et plus. enfants), empereur 1564-1576, ép. 1548 Marie d'Autriche, fille de Charles-Quint.
      - (18) 6 fils et **ANNE** 1549-1580, reine d'Espagne, ép. 1570 Philippe II, roi d'Espagne.
        - Enfants (voir ci-contre).
      - (19) **ÉLISABETH** 1554-1592, reine de France, ép. 1570 Charles IX, roi de France 1560-1574.
        - **MARIE-ÉLISABETH** 1573-1578
  - (5) **MARIE** 1505-1558, Gouvernante des Pays-Bas, 1530-1556, ép. 1521, Louis II Jagellon, roi de Bohême et de Hongrie, veuve, 1526.
  - (6) **CATHERINE**, née posthume, 1507-1577, ép. 1525 Jean III, roi de Portugal 1521-1557, régente 1557.
    - (9) **MARIE** 1527-1545, Infante de Portugal et d'Espagne, ép. 1543 Philippe, le futur roi d'Espagne.
      - Enfant (voir ci-contre).
    - (12) **JEAN-MANUEL** † 1554, ép. 1552 Jeanne, Infante d'Espagne, fille de Charles-Quint.
      - Enfant (voir ci-contre).
- I. **CATHERINE** 1485-1536, fiancée en 1501 à Arthur, prince de Galles, ép. en 1509, Henri VIII, roi d'Angleterre, divorcée en 1533.
  - (7) **MARIE TUDOR**, reine d'Angleterre 1516-1558, ép. 1554, Philippe II, roi d'Espagne.
- II. Un fils mort jeune.

Les infantes dont les portraits sont cités dans cet ouvrage portent un numéro distinctif (00).

*Je remercie* M. Crisanto Francisco Puchol, *des* Archivos de la Reale Casa y Patrimonio de España, *d'avoir bien voulu m'aider à rédiger cette généalogie.*

(*) ENFANTS NATURELS DE CHARLES-QUINT

A) (20) **MARGUERITE**, fille de Demoiselle van Geest, 1521-1586, dite de Parme, Gouvernante des Pays-Bas. épouse : I. Alexandre de Médicis ; II. Octave Farnèse.

B) **JEANNE D'AUTRICHE**, morte en 1530, à 7 ou 9 ans, au couvent des Augustines de Madrigal.

C) **D. JUAN D'AUTRICHE.**

# TABLEAU GÉNÉALOGIQUE DE LA MAISON D'AVIS (PORTUGAL)

**D. MANUEL LE FORTUNÉ**, roi de Portugal, 1495-1521, fils de Ferdinand, duc de Viseu (frère de la femme du roi Jean II).

épouse : I. en 1497, Isabelle, 1478-1498, infante d'Aragon et de Castille, fille de Ferdinand V et d'Isabelle, veuve d'Alphonse, infant de Portugal.
II. en 1500, Marie, 1482-1517, infante d'Aragon et de Castille, fille de Ferdinand V et d'Isabelle (sœur de la précédente).
III. en 1519, Eléonore (2), 1498-1558, princesse de la Maison de Habsbourg, infante d'Espagne, fille de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle.

- I. **MICHEL** 1498-1500
- (6) II. **JEAN III**, 1502-1557, roi de Portugal, ép. 1525, Catherine d'Autriche, infante d'Espagne, fille de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle
  - (9) **MARIE** 1527-1545, Infante de Portugal et d'Espagne, ép. 1543, D. Philippe d'Espagne, (Philippe II)
    - **D. CARLOS** 1545-1568
  - (12) **JEAN MANUEL** mort en 1554, Infant de Portugal, ép. 1552, Jeanne d'Autriche, fille de Charles-Quint. (Voir ci-contre.)
    - **D. SÉBASTIEN** 1554-1578
- (3) II. **ISABELLE** 1503-1539, ép. 1526, Charles-Quint, empereur.
  - **PHILIPPE II** 1527-1598 (Voir la généalogie de la Maison de Habsbourg.)
  - (11) **MARIE** 1529-1603, ép. Maximilien II, empereur. (Voir la généalogie de la Maison de Habsbourg.)
  - (12) **JEANNE** 1535-1575 (Voir la généalogie de la Maison de Habsbourg.)
- II. **BÉATRIX** 1504-1538, ép. Charles III, duc de Savoie.
- II. **LOUIS** 1506-1555, duc de Béja, connétable de Portugal.
- II. **FERDINAND** 1507-1534
- II. **ALPHONSE** 1509-1540, Archevêque de Lisbonne et Cardinal.
- II. **HENRI** 1512-1580, Cardinal et roi à la succession de D. Sébastien.
- II. **ÉDOUARD** 1515-1540, Duc de Guimaraens et connétable de Portugal, ép. Isabelle, fille de Jacques, duc de Bragance.
  - Leur petit-fils **JEAN IV** duc de Bragance, devient roi de Portugal en 1640.
- II. **MARIE** morte jeune
- II. **ANTOINE** mort jeune
- III. **CHARLES** mort en 1521
- (8) III. **MARIE** 1521-1577, morte sans alliance.

# AVANT-PROPOS

Mon intention en publiant cette étude est de remettre en lumière les portraits des princesses de la Maison de Habsbourg qui a régné, au XVI^e siècle, à la fois en Espagne et dans les Flandres.

J'ai choisi ces infantes pour deux raisons : d'abord pour replacer dans leurs cadres des souveraines profondément oubliées peu de temps même après leur mort, ensuite pour étudier, d'après leurs portraits peints, un grand nombre d'artistes peu connus ou plutôt mal connus.

Je me suis donc trouvée en présence d'un double sujet, circonstance qui a rendu mon plan général fort difficile à établir ; j'ai dû, d'un côté, faire revivre historiquement ces princesses et fixer très exactement les principales dates de leur vie, et, d'un autre, reconstituer leur iconographie en faisant une étude complète des peintres, auteurs de leurs portraits.

Philippe le Beau, Charles-Quint et Philippe II n'apparaîtront ici que comme chefs de famille; il ne sera donc pas question de leur iconographie.

Les portraits peints d'après les infantes, beaucoup plus nombreux que ceux exécutés d'après Charles-Quint et Philippe II, m'ont permis de suivre pas à pas l'évolution de l'art hispano-portugais, qui, primitivement influencé par l'art flamand, se dégage peu à peu de cette influence pour former une école de Cour essentiellement espagnole, qui arrivera à son apogée avec Velasquez. La plupart de ces infantes, soit du sang des Habsbourg, soit alliées à cette famille, ont vécu non seulement en Espagne ou en Flandre, mais dans différents pays d'Europe; leur iconographie relève donc de maîtres d'écoles diverses et indépendantes les unes des autres. Ce fait me permettra de jeter un coup d'œil d'ensemble sur l'art du portrait au XVI^e siècle.

Je ne prétends pas citer dans mon ouvrage tous les portraits qui ont été exécutés d'après les infantes; bien des collections privées ont échappé à mes investigations. Mon but précis est de fixer le type de chaque infante dans l'espoir de faciliter des identifications de portraits inconnus.

*
* *

Ce travail traite deux questions qui semblent différentes de prime abord, mais qui se complètent mutuellement. J'ai dû commencer par étudier directement les sources de l'histoire de l'Espagne et de l'Empire au XVI^e siècle, pour fixer les dates historiques de mes infantes, et pouvoir ensuite faire concorder les dates attribuées à certains portraits avec celles que j'avais relevées. Ce premier travail, portant spécialement sur les chroniques de Cour, comptes et correspondances, a renforcé en moi l'impression que m'a donnée la vue des portraits peints ou dessinés placés par ordre chronologique.

C'est au lecteur à tenir compte des changements apportés par les

années dans les traits des personnages royaux. Si certains portraits de Cour, plus ou moins idéalisés, synthétisent pour ainsi dire les effigies d'une infante, certains autres pris sur le vif sont très différents les uns des autres.

J'ai essayé d'identifier les portraits cités dans les inventaires royaux avec ceux que j'avais sous les yeux; mais, ici, comme dans les attributions d'auteurs, j'ai agi avec la plus grande prudence, me souvenant qu'aucune étude préalable ne m'avait mis des documents irréfutables dans les mains. En ceci, j'ai été approuvée par MM. José de Figueiredo et E. Bertaux, qui réservent encore actuellement leur opinion au sujet de plusieurs œuvres attribuées trop hâtivement à des peintres dont nous savons fort peu de chose. Il ne faudra donc pas s'étonner de ne pas trouver cités, ici, des auteurs qui n'ont fait que rééditer plus ou moins exactement des documents qu'ils transmettent de deuxième ou troisième main, ou bien qui ont accrédité des légendes dont l'origine semble impossible à fixer.

Si Van Mander, Descamps, Palomino et Cean Bermudez ont été mes guides, j'ai contrôlé leurs assertions et n'ai travaillé, autant qu'il m'était possible, que sur les documents originaux.

Seuls, MM. Justi et de Figueiredo m'ont inspiré assez de confiance pour me faire accepter leur opinion sans preuves. Je n'ai pas suivi l'exemple de plusieurs de mes illustres devanciers qui n'ont traité les peintres qu'à un seul point de vue et n'ont cherché des documents que dans les seules archives des pays où ces artistes ont vécu. La quadruple souveraineté de la Maison de Habsbourg au XVI^e siècle m'a obligée à compléter des documents étudiés seulement dans un des pays d'Empire. Ainsi, j'ai dû contrôler les uns par les autres les inventaires de Marie de Hongrie et de Charles-Quint, et c'est l'inventaire des œuvres que Rubens laissa dans son atelier à sa mort qui m'a mis sur la trace d'un

portrait du Titien, œuvre ignorée par les auteurs qui se sont occupés de ce maître.

*
* *

Je dois des remerciements à un grand nombre de correspondants qui facilitèrent ma tâche avec une courtoisie que je ne saurais trop reconnaître. En notes des chapitres de mon livre, j'ai signalé ce que je devais à chacun de ces érudits; mais j'ai conscience que ma dette de reconnaissance n'est pas acquittée, et je m'en excuse. Outre l'analyse des documents d'archives et les observations prises directement sur les œuvres d'art, mon étude comportait une bibliographie des plus complexes. Grâce aux richesses de la *Bibliothèque d'art et d'archéologie* et à l'obligeance des collaborateurs de M. J. Doucet, fondateur de cette œuvre si utile, j'ai atteint le but que je poursuivais, et je reconnais qu'une étude aussi spéciale que l'iconographie des infantes de la Maison de Habsbourg ne pouvait se réaliser sans les ressources d'une bibliothèque spécialisée dans l'histoire de l'art.

L. R.-D.

---

# CHAPITRE I

Conditions de l'iconographie des princesses de la branche espagnole des Habsbourg. — Jeanne la Folle, histoire de sa vie. — Le triptyque de Bruxelles, ses origines et ses imitations. — Les premiers portraits de Jeanne la Folle. — Maestro Miguel et le portrait de la collection Santillane.

Mon dessein est d'étudier ici les portraits peints des princesses de la branche espagnole des Habsbourg. Cette étude implique nécessairement des aperçus historiques et des analyses d'influences qui déterminèrent, en Néerlande, en France, en Italie et dans la péninsule ibérique, d'abord un art mixte, puis toute une série d'arts nationaux, parmi lesquels l'art espagnol tiendra la plus large place.

*
* *

JEANNE LA FOLLE. — L'existence des filles de souverains que nous allons étudier, dans cet ouvrage, présente trois points de vue iconographiques :

1° Jeunes filles, leurs portraits étaient peints en vue d'un mariage;

2° Épouses, elles étaient représentées comme reines;

3° Veuves, elles avaient l'obligation d'apparaître avec leurs vêtements de deuil.

Pour Jeanne de Castille, dans le premier cas, deux sources de renseignements s'offriraient à notre enquête : l'art officiel de la cour d'Isabelle la Catholique et celui du prince qui désirait épouser sa fille. Un artiste castillan de la fin du XV^e^ siècle aurait pu exécuter sur place le portrait de la jeune princesse et un artiste néerlandais de la même époque pouvait être chargé du même travail.

Admettons que nous possédions le portrait de Jeanne fiancée, avec un document d'archives le certifiant conforme au désir de sa mère ou de son futur époux; admettons même que nous connaissions l'auteur de ce portrait et qu'il soit d'origine espagnole : avec toutes ces certitudes, rien ne nous autoriserait à dire qu'il y aurait là un témoignage de l'art national espagnol.

Le portrait de Jeanne de Castille, comme fiancée, devrait être d'environ 1495, date voisine du mariage de la jeune princesse. Or, à cette date, Isabelle la Catholique étant la protectrice des Néerlandais et de leurs imitateurs espagnols, nul doute que l'un de ces artistes n'eût été prié de peindre le portrait initial de notre enquête iconographique. Que serait-il advenu si Philippe le Beau, imitant le duc de Bourgogne Philippe le Bon, son ancêtre, avait envoyé peindre en Castille la fille d'Isabelle la Catholique? L'artiste eût été pris sans doute parmi les maîtres de la gilde de Saint-Luc, à Malines, où Philippe le Beau tenait sa résidence depuis 1495.

C'est donc aux gildes de Gand et de Bruxelles, où Jeanne la Folle résida pendant les premières années de son mariage, que nous devons demander de guider notre enquête sur le deuxième point de vue iconographique de la future reine de Castille.

*
* *

Avant d'examiner les images de Jeanne de Castille, il importe d'esquisser son étrange psychologie.[1]

Dans l'ascendance de cette princesse, nous voyons ses aïeule et bisaïeule atteintes d'aliénation mentale ; aussi Isabelle la Catholique subit-elle toute sa vie la crainte de voir un de ses enfants pris de cette maladie.[2] Jeanne devait

[1] Juan de Mariana, *Historiae de rebus Hispanae*, Tolède, 1592-1595, traduction française du P. Charenton, Paris, 1725, livres XXX et suivants. — Moreri, *Dictionnaire historique*, Paris, 1759. — Le P. Florez, *Historia de las reynas catholicas*, Madrid, 1770, vol. II, p. 837. — W. Robertson, traduction française de Suard, *Histoire de Charles-Quint*, Paris, DCCCXXII, t. II, pp. 3, 11, 38, 61, 229, 243. — Prescott, traduction française de Renson, *Histoire de Ferdinand et d'Isabelle*, Paris, 1862, t. III et IV. — *Biographie nationale* publiée par l'Académie royale de Belgique, Bruxelles, 1888-89, t. VIII, p. 123. — Forneron, *Histoire de Philippe II*, Paris, 1881, t. I, appendice, p. 401.

[2] Enfants de Ferdinand V et d'Isabelle : *Isabelle*, née à Duenas, le 1 octobre 1470. — *Jean*, né à Séville, le 30 juin 1478. — *Jeanne*, née à Tolède, le 6 novembre 1479. — *Marie*, née à Cordoue, en 1482. — *Catherine*, née à Alcala de Hénarès, le 5 décembre 1485.

justifier les pressentiments de sa mère. Née à Tolède, le 6 novembre 1479, elle était d'une faible complexion, mais d'une intelligence précoce dont le souvenir se trouve consigné dans le livre de l'humaniste Luis Vivès, son précepteur. Le 5 novembre 1495, elle fut mariée, par procuration, à l'archiduc Philippe le Beau, fils de Maximilien d'Autriche et de Marie de Bourgogne. On la conduisit ensuite en Flandre, où, le 18 octobre 1496, elle épousa, à Lierre, puis à Bruxelles, le plus séduisant et le plus dépravé des princes de l'Europe. [1]

Ce mariage tout politique aux yeux de Philippe le Beau était un mariage d'amour pour Jeanne de Castille, alors âgée de 17 ans. Dès le début, le contraste des mœurs flamandes et espagnoles choqua la jeune femme. Digne descendant de Philippe le Bon, l'archiduc ne comptait pas ses maîtresses, qu'il choisissait dans l'entourage de Jeanne.

En 1500, après la mort de D. Miguel, la jeune archiduchesse devint princesse des Asturies, conjointement avec son époux. [2] La présence de Philippe le Beau fut alors nécessaire en Espagne où Jeanne espérait le garder, loin des Cours dissolues de Gand et de Bruxelles. Après bien des hésitations, Philippe se décida à traverser la France avec son épouse et son fils Charles, âgé de 2 ans. [3] Il entra à Fontarabie le 29 juin 1502, puis, au milieu des fêtes brillantes, il prêta serment devant les Cortès de Tolède et de Saragosse. Aussitôt, Philippe annonça qu'il retournait à Bruxelles. Jeanne était dans un état de grossesse qui lui interdisait tout voyage : le 10 mars 1503, elle

[1] L'année suivante, la sœur de Philippe le Beau, Marguerite d'Autriche (1480-1530), d'abord fiancée au dauphin de France et répudiée en 1491, épousait l'infant D. Juan, prince des Asturies. Veuve peu de jours après son mariage, elle demeura en Espagne jusqu'en 1499. En 1501, elle épousa en secondes noces Philibert le Beau, duc de Savoie; veuve de nouveau en 1505, elle fut nommée par son père, en 1506, gouvernante des Pays-Bas. C'est elle qui négocia et signa la paix de Cambrai.

[2] Isabelle, née en 1470, épouse à Estrenoz, en 1490, l'infant D. Alphonse, héritier de la couronne de Portugal ; veuve en 1491, elle épouse en secondes noces, en 1497, D. Manuel, héritier des droits d'Alphonse. C'est pendant les fêtes du mariage que mourut l'infant d'Espagne. D. Jean-Manuel et Isabelle furent alors proclamés prince et princesse des Asturies aux Cortès de Madrigal, 1497. Isabelle mourut en couches en août 1498, laissant un fils, D. Miguel, prince des Asturies, qui mourut en 1500.

[3] Pour payer son passage à travers la France, Philippe signa avec Louis XII une convention par laquelle son fils Charles se fiançait à Claude de France. Il donnait la couronne de Naples aux futurs conjoints. Cette convention ne fut pas observée.

accoucha de Ferdinand, son quatrième enfant, à Alcala de Hénarès. [1] Après un court séjour chez sa mère à Ségovie, elle venait de s'installer au château de la Mota, quand elle apprit les nouveaux désordres de Philippe le Beau. On fût obligé de fermer les portes du château, pour l'empêcher d'aller rejoindre son époux. Jeanne demeura toute une nuit de novembre devant le pont-levis du château, refusant de regagner ses appartements et donnant des signes d'aliénation mentale.

La situation s'était aggravée en mars 1504, quand la princesse quitta l'Espagne. En juin suivant, une scène scandaleuse se produisit à Bruxelles pendant un bal de la Cour. Jeanne se jeta sur une de ses rivales et lui coupa les cheveux. Philippe injuria son épouse et la maltraita. Bref, les choses en vinrent au point que la reine de Castille, sentant venir la mort, prit des dispositions testamentaires en vue de la folie de sa fille. Le 26 novembre 1504, Isabelle la Catholique mourait, et, le 11 janvier 1505, les Cortès prêtèrent serment à Philippe le Beau et à Jeanne, représentée par Ferdinand V, roi d'Aragon, son père. [2]

Il serait trop long d'expliquer comment Jeanne devint alors le jouet de Philippe le Beau, désireux tout à la fois qu'elle fût folle au point de vue sentimental et sage au point de vue politique. Le 10 janvier 1506, les époux quittèrent les Flandres pour l'Espagne où ils arrivèrent le 23 avril, après un naufrage qui les obligea à séjourner à la cour d'Angleterre. On enferma Jeanne au château de Mucientès. Peu après, on la conduisit à Valladolid, et Philippe le Beau s'installa à Burgos ; il y mourut le 24 septembre 1506.

Ce fut le dernier coup porté à la raison de l'infortunée princesse. On connaît l'histoire du cercueil renfermant les restes de Philippe le Beau qu'elle transporta de résidence en résidence, pendant près de deux ans. En 1522, il semble possible que la révolte des Cortès aragonaises contre le cardinal Adrien d'Utrecht, ancien précepteur de Charles-Quint, ait donné une lueur de raison à Jeanne la Folle qui voulut alors ressaisir le pouvoir; mais ce ne fut qu'une lueur, et la folie la reprit définitivement jusqu'au jour de sa mort, le 11 avril 1555.

*
* *

[1] Voir la généalogie au commencement du volume.

[2] Ferdinand épousait, à la fin de l'année 1504, Germaine de Foix, dont il eut un fils qui ne vécut pas.

1. — Jeanne la Folle

Inconnu

*(Musée de Bruxelles)*

Afin d'identifier avec plus de certitude les divers portraits de Jeanne de Castille, renonçons à les suivre dans leur ordre chronologique. La première source documentaire sur Jeanne la Folle, archiduchesse d'Autriche, est la série de médailles frappées dans les Pays-Bas, en commémoration de son mariage. [1] Elles donnent le profil de la jeune archiduchesse, dont le jeton de la Chambre des comptes de Hollande fait ressortir la pureté.

Immédiatement après les médailles de 1496, nous trouvons le portrait de trois quarts qui se voit sur l'un des volets du triptyque de Zierickzee (fig. 1). C'est bien une image officielle, dérivée sans aucun doute de celle qui avait été adoptée par les graveurs de médailles. Outre le volet du triptyque de Zierickzee, deux documents justifient notre hypothèse : le portrait du Musée impérial de Vienne où se lit, sur le cadre ancien : *Jehanne de Castille*, et la tapisserie du Musée municipal de Valenciennes. Le très beau buste de la collection Gustave Dreyfus, connu actuellement sous le nom de Jeanne la Folle, ne pourrait servir à identifier des portraits de celle-ci.

Le triptyque de Zierickzee appartenait autrefois à l'église de Saint-Liévin de cette ville. [2] En 1751, il faisait partie du mobilier de son hôtel de ville, où l'on croyait qu'il représentait Maximilien d'Autriche et Marguerite de Bourgogne, sa femme. En 1809, il revint à l'église qui le vendit à un amateur d'Anvers en 1850. Après bien d'autres vicissitudes, le panneau central a trouvé asile dans la collection R. Ramlot, de Gand, tandis que les deux volets entraient au Musée de Bruxelles. Le panneau central représente un *Jugement dernier*. [3] Sur le côté intérieur des deux volets se voient Philippe le Beau et Jeanne de Castille. Les images de saint Liévin et de saint Martin, peintes en grisaille, occupent l'extérieur des volets. Jeanne est debout, devant un paysage qui démontre combien l'artiste est imprégné des traditions de

[1] Van Mieris, *Historie der Nederlandsche vorsten*, Leyde, 1726.

[2] A.-J. Wauters, *Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du Musée de Bruxelles*, Bruxelles, 1906, n° 557. — Pol de Mont, *Exposition de la Toison d'or à Bruges*, Bruxelles, 1907, n°s 32 et 33. Cf. *Les chefs-d'œuvre d'art ancien à l'Exposition de la Toison d'or à Bruges*, Bruxelles, 1908, pl. XIII et XIV.

[3] A. Reynen, *Un triptyque historique*, Anvers, 1887. — Maurice Gossart, *Jean Gossart de Maubeuge*, Lille, 1902. — L. Maeterlinck, *Le triptyque mutilé de Zierickzee* (Revue de l'Art ancien et moderne, t. XXIV, p. 209). — Hymans, *Exposition de la Toison d'or* (Gazette des Beaux-Arts, 1907, p. 300). — *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XXII, 1901, pl. 5. — Kinaer, *Bildnisse der Sammlung Margaretens von Oesterreich*, Wien, 1905.

l'école néerlandaise : une route serpente à travers des prés fleuris, vers la résidence d'été des ducs, le *t'somerhuys*, la « Folie de Feuillye » du parc de Bruxelles où elle avait été transportée d'Espagne. Jeanne est jeune, jolie ; l'ample drapé d'une robe de velours aux ornements héraldiques — Castille, Aragon, Autriche et Flandre — corrige la sécheresse de ses formes. Néanmoins le corsage reste gainé, il s'ouvre en carré sur la poitrine, bordé d'un galon d'or assombri. L'escouffin de velours noir encadre le visage. Sur la poitrine nue se détache un médaillon formé d'un gros rubis entouré de petits brillants et suspendu par un simple cordon, contrairement à la mode des colliers surchargés d'orfèvrerie qui commençait à régner. Ce bijou très caractéristique mérite de retenir notre attention : avec le décolleté particulièrement net de la robe et qui se répète dans toutes les toilettes de Jeanne, c'est un précieux indice pour reconnaître ses portraits. Le visage est allongé, la peau fraîche, le regard doux mais un peu étrange. Peut-être l'artiste a-t-il utilisé dans son œuvre un portrait antérieur où Jeanne aurait été représentée vers l'âge de 20 ans. Rien de plus incertain que l'auteur de ce triptyque, probablement un cadeau du seigneur de Suytbourg à sa ville. Il nous paraît impossible d'en juger d'après sa technique. L'œuvre ne peut être attribuée, comme le disent MM. Lafenestre et Richtenberger, à Jacob Jansz de Harlem. M. A.-J. Wauters, qui rattache le triptyque de Zierickzee aux œuvres de jeunesse de Jean Gossaert de Maubeuge, ne semble pas dans la vérité. M. Pol de Mont y voit une œuvre de l'école brabançonne, vers 1507 ou 1508. Bref, l'attribution, par M. Maeterlinck, à Jacques van Laethem, peintre officiel de Philippe le Beau et de son sénéchal, est la mieux justifiée.

En étudiant l'histoire de Jeanne de Castille, nous voyons qu'elle était archiduchesse en 1498 ; par conséquent, rien ne démontre que le triptyque de Zierickzee date de 1498, étant donné que Philippe le Beau y est représenté sur l'autre volet en roi de Castille, c'est-à-dire vers 1505. Si l'on admet que le triptyque de Zierickzee appartienne à la catégorie des tableaux placés, en Flandre, dans les tribunaux, pour inciter les juges à l'impartialité, il devient encore plus impossible d'y voir une œuvre de 1498. L'image de Philippe le Beau reproduit donc un portrait antérieur très voisin de celui du Musée du Louvre. Pareillement, l'image de Jeanne de Castille est la réplique d'un original perdu.

C'est à l'école brabançonne que M. Pol de Mont donne aussi les deux

2. — La Vierge, accompagnée de Jeanne la Folle
et de religieuses de divers ordres
par J. Van Laethem (?)
*(Collection Masure-Six, Tourcoing)*

3. — Détail de la tapisserie du « Tournoi »,
partie droite de la loge,
avec Jeanne la Folle et Charles VIII, roi de France

panneaux de la collection Masure-Six, de Tourcoing, [1] dans un desquels il reconnaît Jeanne la Folle agenouillée derrière la Vierge et entourée de religieuses (fig. 2). Mais la main ne peut être celle qui a peint le triptyque de Zierickzee. Le portrait du Musée impérial de Vienne, qui, d'après le catalogue de l'Exposition de la Toison d'or (N° 42), date d'environ 1500, reproduit ce type officiel. Il apparaît encore dans la tapisserie du Musée municipal de Valenciennes [2] représentant un tournoi devant des personnages, parmi lesquels M. Maurice Hénault a reconnu le roi de France Charles VIII, Jeanne de Castille (fig. 3) et Philippe le Beau. [3] Ici, l'hypothèse des origines iconographiques des deux personnages du triptyque de Zierickzee se précise. Philippe le Beau est franchement celui du Musée du Louvre, tandis que Jeanne de Castille, dans la même attitude et la même toilette que celle du Musée de Bruxelles, confirme notre certitude de la préexistence d'un portrait officiel qui représentait l'infante vue de trois quarts afin de mettre en valeur les grâces de sa physionomie.

Qui a peint ce portrait officiel et quels sont les artistes qui l'utilisèrent dans les effigies de Bruxelles, de Vienne et de Valenciennes ? On peut admettre que le peintre inconnu du portrait de Philippe le Beau, conservé au Musée du Louvre, ait été celui du portrait officiel de Jeanne de Castille. La réunion des deux effigies dans la tapisserie de Valenciennes serait-elle fortuite ? D'autre part, le Philippe le Beau du Musée de Bruxelles est d'une technique trop différente de celui du Musée du Louvre pour qu'il soit possible de les attribuer au même artiste. Enfin, le portrait de Jeanne de Castille, du Musée de Vienne, beaucoup trop sec, est un travail d'atelier.

Dans le catalogue général des ventes de Londres, à l'année 1859, est inscrit un portrait de Jeanne la Folle attribué à Jean de Mabuse. [4] Vendu,

[1] Collection Masure-Six à Tourcoing. *Exposition de l'art ancien à Tourcoing*, cat. 1905. *Exposition de la Toison d'or*, n^os 34 et 35.

André Girodie, *La Toison d'or et l'art néerlandais sous les ducs de Bourgogne* (L'Art et les Artistes, vol. V, 1907, p. 285). — Pol de Mont, *ouv. cité*, p. 23.

[2] *Musée municipal de Valenciennes*, cat. 1909, n° 548.

[3] M. Hénault, *La tapisserie du " Tournoy ,, au Musée de Valenciennes* (Revue de l'Art ancien et moderne, t. XXVIII, p. 145).

[4] Georges Redford, *Art sales. A history of sales of pictures and other works of art*, Londres, 1888, vol. II, année 1859.

par le duc de Northwick, pour la somme de £ 199-10, au duc d'Aumale, ce portrait, dont l'attribution et le prix dénotaient une belle œuvre, n'a pas laissé de traces dans la collection de l'acquéreur. Actuellement, il ne se trouve pas à Chantilly. [1]

Il est fait aussi mention d'un portrait de Jeanne la Folle dans la galerie Colonna. La gravure exécutée d'après ce portrait donne l'impression d'une œuvre voisine de celle du Musée de Vienne. Tous ces portraits sont certainement flamands ou néerlandais; cependant, nous devons prendre en considération des notes d'archives espagnoles, qui désignent Pedro Berruguete, d'origine italienne, établi en Espagne, comme peintre de Cour, nommé par Philippe le Beau, durant un de ses séjours en Espagne. Bien que Berruguete ait peint des portraits de la famille royale, il semble qu'aucun des portraits de Jeanne ne puisse lui être attribué.

L'art du Nord revendique la jolie miniature représentant Jeanne de Castille, dans son Livre d'heures conservé au British Museum, [2] mais c'est à un représentant de l'art hispano-flamand que nous devons les miniatures du *Devocionario de la Reyna Dª Juana a quien llamaron la Loca.* [3] La dédicace de ce merveilleux manuscrit, aujourd'hui au Musée Condé, à Chantilly, montre le donateur à genoux offrant son ouvrage à Jeanne autorisée par ses parents à le recevoir (fig. 4). Les rectos 30, 73, 75, les versos 4 et 13 représentent les événements marquants de la vie de l'infante. L'ouvrage fut composé et offert par Marcuello : il est donc originaire d'Espagne, à n'en pas douter; il doit avoir été composé entre 1482 et 1503. Les effigies de Jeanne peuvent aider à reconstituer son iconographie; la silhouette y est élégante et gracile; certains détails de l'habillement, notamment le bijou suspendu au col, peuvent servir de point de comparaison. Les traits du visage sont délicats, fins et réguliers.

Ces portraits d'origines diverses nous permettront d'étudier le double por-

[1] Gruyer, *Chantilly, Le Musée Condé. Notice des peintures*, Paris, s. d.

M. Macon a bien voulu faire des recherches dans les archives de Chantilly, mais n'a pu retrouver trace de ce portrait. Nous lui exprimons ici toute notre gratitude.

[2] Cat. addit., n° 18852.

[3] *Chantilly. Le Cabinet des Livres. Manuscrits*, Paris, 1900, t. II, pp. 352 et suiv., n° 1339.

4. — Miniature contenue dans le Devocionario
de la Reyna Dona Juana
offert par Marcuello à Jeanne la Folle
*(Musée Condé, Chantilly)*

trait appartenant à M. Agnew, de Londres, qui fut exposé à Paris [1] (fig. 5). Le catalogue l'attribue à l'école française du XVI^e siècle, peut-être à Jean Perreal qui avait travaillé à Brou. Ce double portrait est donné comme représentant Philippe le Beau et Marguerite d'Autriche. [2] Un tableau du même genre, sans être la réplique de celui de la collection Agnew, appartient au Musée impérial de Vienne et figura, sous le n° 31, à l'exposition de la Toison d'Or. [3] Dans les deux panneaux, il faut voir probablement des œuvres héraldiques, du type de celles que collectionnaient les grandes familles de cette époque. A la Toison d'Or, comme aux Primitifs français, le catalogue annonce Philippe le Beau et Marguerite d'Autriche, *sa femme*. Les deux personnages apparaissent à mi-corps sous deux arcades qui séparent leurs portraits; toute la décoration peinte est du style très simple de la première Renaissance. Les fonds sont unis, de couleur sombre, décorés des blasons de la famille de Bourgogne-Empire et de Castille. Philippe est jeune, élégant, bien développé de corps. Son visage aux traits réguliers et purs, mais sans expression, est encadré de cheveux blonds coupés courts au bas du cou. La princesse est une très jeune femme, au visage rond et indécis. Comparons les traits de cette princesse à ceux que lui donne le volet du triptyque de Bruxelles, comparons aussi l'escouffin de la tête, la forme du décolleté, l'étroitesse de la poitrine et surtout le médaillon de rubis suspendu au col par un simple cordon, et nous serons tentés de mettre sur ce portrait, que dénaturent des repeints, le nom de Jeanne, plutôt que celui de Marguerite d'Autriche. Il est du reste fort possible que nous soyons en présence du double portrait de Philippe et de Jeanne signalé dans un inventaire des œuvres d'art de Marguerite d'Autriche.

[1] *Exposition des Primitifs français*, Paris, cat. 1904, n° 143.

[2] Carderera y Solano, dans son *Iconografia española. Coleccion de retratos, estatuas, mausoleos*, Madrid, 1855 et 1864, vol. II, *Juana la Loca*, relève dans les inventaires de Marguerite d'Autriche : « *Ung petit double tableau en l'ung des coustez duquel est le feu roy dom Philippe et en l'autre Madame ayant un béguin en sa tête.* » A maintes reprises, au cours de cette étude, nous aurons à faire intervenir des concordances de dates artistiques et de faits historiques. Nous aurons aussi à relever de nombreuses erreurs historiques.

[3] *Exp. de la Toison d'or*, n° 31. — *Musée impérial Vienne*. Cadre avec la mention des âges des deux princes. Double inscription : « *Etate XVI^mo anor : Etate XVII anor* ». — Comte Durrieu, *Le portrait de saint Louis de la Sainte-Chapelle de Paris* (Revue de l'Art ancien et moderne, t. XXIV, p. 330).

Le catalogue de la vente Edwards reconnaît Jeanne la Folle, accompagnée de Charles-Quint, dans la réplique d'un portrait original de Lucas Cranach, désigné plus vraisemblablement par E. Flechsig sous le nom d'une « princesse de la Maison de Saxe et son fils ». [1]

Avec le portrait de Jeanne, de l'admirable collection des primitifs du marquis de Santillane, nous saisissons une indication intéressante au point de vue de l'origine des influences néerlandaises sur les peintres de portraits de l'école espagnole. Le peintre représente la reine vue seulement en buste, les mains croisées. L'œuvre appartient peut-être par sa facture à l'école néerlandaise, car elle s'en rapproche par l'aspect général et la pose du modèle. Le marquis de Santillane l'attribue à ce Maestro Miguel, [2] dont l'origine flamande est certifiée par des documents contemporains (fig. 6). Maestro Miguel ayant passé sa vie en Espagne, sa technique, bien que néerlandaise, est celle d'un artiste qui a vu autre chose que des œuvres du Nord. Le réalisme du visage de Jeanne n'est pas le réalisme flamand, et le peintre qui s'attache à donner une idée exacte de cette physionomie n'accentue pas les détails. Combien la ressemblance devait être parfaite ! Ce visage éteint, indiqué seulement dans ses grandes lignes, est d'une extraordinaire intensité psychologique. La paupière boursouflée, tombant sur un œil atone, les lignes du visage amollies, la poitrine rentrée, les mains maigres et inertes, tous ces effets sont étudiés à la manière du Nord ; mais le détail est simplifié, le relief de la figure peu accentué, la peinture lisse, sans épaisseur de couleur. Le rouge de la robe tirant sur l'orangé ne rappelle pas les rouges sombres et chauds des peintures flamandes. Tout cela appartient déjà à un art mixte. [3]

Quelle personnalité artistique se dissimule sous ce nom de Maestro

[1] Cat. 1905, n° 7, portrait de Charles-Quint et de sa mère. Bois, h. 0m57, l. 0m42.
E. Flechsig, *Cranachstudien*, Leipzig, 1900.

[2] Collection du marquis de Santillane à Madrid. — *Exposition de la Toison d'or*, cat. 1907, n° 43. Réplique dans la collection Carderera y Solano, n° 6 ; auteur probable, Maestro Miguel. — Un de ces deux portraits peut être celui que cite l'inventaire de Marguerite d'Autriche « *Ung autre tableau de la reyne dona Juana, mère du roy qui est aujourd'hui* ». Il semble possible qu'il existât des répliques ou copies flamandes de ce portrait, qui auraient été attribuées à Jean Gossaert. Cf. *Catalogue de la collection espagnole de Louis-Philippe, exposée au Louvre de 1838 à 1850*, par Taylor et Dauzotte, n° 445 : Jean Gossaert, *Portrait de Jeanne la Folle*.

[3] D. Narciso Sentenach y Cabanas, *La pintura en Madrid desde sus origines hasta il siglo 19*, Madrid, 1907, p. 15. Cet auteur attribue le portrait à Maestro Miguel.

5. — Jeanne la Folle

École française du XVIe siècle

Miguel ? Est-ce Michel Zittos ? Ce Michel Zittos serait-il, comme il est probable, l'artiste que désignent les comptes et documents d'Isabelle la Catholique : « *El Maestro Miguel flamenco si tium* »? Sentenach écrit *Zeitum*. Il reste certain que Maestro Miguel fût portraitiste pensionné de la Cour d'Isabelle, et que le premier paiement dont nous trouvions la trace est fait au nom de Marguerite d'Autriche. [1] Ce Maestro Miguel n'est pas un Flamand de passage en Espagne; il a dû y vivre. D'où venait-il ? Son nom se retrouve dans l'inventaire des tableaux royaux à la mort d'Isabelle : « *Maestro Miguel y Ieronymus*, etc. » Une cédule royale de Ferdinand en date du 7 septembre 1515, donnée à « *Michel flamand, peintre de la reine Notre-Dame* », montre que bien des années du peintre se sont écoulées à la Cour. L'influence des peintres néerlandais sur les artistes hispano-portugais n'est donc pas niable — Isabelle possédait, d'après un inventaire, trente-quatre tableaux flamands — mais à mesure que nous étudierons les portraits des infantes, nous verrons cette influence s'atténuer et finir par être éliminée dès la fin du XVI^e^ siècle. Maestro Miguel n'est pas un chef d'école, mais un de ces artistes mixtes qui ont contribué à mettre en contact l'art flamand avec l'art castillan.

Sous le n° 1280, le Musée de Prado nous montre un curieux spécimen d'un des grands portraits officiels destinés à représenter les personnages royaux dans les demeures de Charles-Quint et de Philippe II. [2] Ce portrait, œuvre d'un élève de l'atelier de Sanches Coelho, représente Jeanne la Folle, dans la pose et la toilette des infantes peintes par Moro et Coelho. Les traits sont la reproduction des portraits de Londres et de Vienne, ce qui identifie les œuvres nommées précédemment. Si la génération de Coelho utilisait des documents septentrionaux pour reconstituer le portrait de Jeanne

[1] Sempere y Miquel, *Michel Sithium, peintre de la reine Isabelle la Catholique, de Marguerite d'Autriche et de Charles Ier*, dans les *Chefs-d'œuvre d'art ancien à l'exposition de la Toison d'or à Bruges*, ouv. cité, p. 94. — Id. *Portraits de Philippe le Beau et de Charles-Quint*... (Arts anciens de Flandre, vol. III, fasc. II, p. 85). — José Marti y Monso, *Estudios historico-artisticos relativos principalmente a Valadolid*, Valladolid-Madrid, 1898, p. 303. Voir les années 1476 à 1479 : « *Reçu de Michel Sithium, flamand, peintre et orfèvre, serviteur peintre de Madame la princesse dona Marguerite d'Autriche, demeurant à Valladolid, une somme de..., etc., pour s'être occupé de livres pour le roi Ferdinand et avoir travaillé comme peintre pour la reine Isabelle* » (traduction).

[2] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 1280 (ancien 1560).

de Castille, nous sommes fondés à accepter ces documents comme exacts.

Enfin, nous trouvons, à la Bibliothèque royale de Bruxelles, un dessin à la plume représentant Jeanne d'Aragon, fille du roi d'Espagne. [1]

*
* *

Quoique les médailles ne proviennent pas des portraits peints, nous citerons ici celle qui fut exécutée en 1516, afin de montrer l'expression du visage de la malheureuse reine, dont le fin profil s'est transformé en silhouette bestiale sur laquelle le graveur n'a point osé poser une couronne. [2] Citons encore un autre essai dans lequel l'idéalisation a repris ses droits : la médaille frappée à l'occasion des Comuneros de 1520, qui montre Jeanne couronnée, face à son fils. [3]

A plusieurs reprises, des gravures nous ont transmis les traits de Jeanne la Folle, et certaines reproduisent un portrait attribué à Jean Gossaert de Mabuse. Une gravure de Peter de Jode dérive vraisemblablement du double portrait de Philippe et de Jeanne, car le décor qui entoure la princesse rappelle celui du petit tableau.

Au milieu d'une très belle planche composée d'un encadrement de fleurs et de rinceaux de style Renaissance, signée *Soutman ex J. Suyderhoof*, nous retrouvons les traits de notre infante.

Plusieurs médiocres gravures flamandes, reproduisant le portrait de la collection Santillane, démontrent que ce portrait était connu en Flandre ou qu'il s'en trouvait des répliques. [4]

[1] *Bibliothèque royale de Bruxelles. Mémoriaux d'Antoine de Succa.* Abbaye de Chocques, près Béthune, fol. 63.

[2] *Exposition de la Toison d'or,* vitrine n° 4 : *Philippe le Beau et Jeanne de Castille,* real d'argent. — *Charles V et Jeanne de Castille.*

[3] *Cabinet des médailles, Paris. Charles V et Jeanne de Castille de profil se regardant,* grande médaille en or.

[4] *Bibliothèque nationale de Paris* (*Estampes*). Princesses espagnoles, lettre J.

6. — Portrait de Jeanne la Folle
d'après celui de la collection du marquis de Santillane
Auteur inconnu
*(Madrid)*

# CHAPITRE II

Marguerite d'Autriche. — Évolution de l'art flamand au XVI^e siècle. — L'École d'Utrecht. — Les trois sœurs de Charles-Quint : Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France ; sa vie, ses portraits flamands, espagnols et français. Les crayons français de sa fille Marie de Portugal. — Isabeau (Élisabeth) d'Autriche, reine de Danemark ; sa vie ; ses portraits. — Marie d'Autriche, reine de Hongrie et gouvernante des Pays-Bas; son rôle politique; son goût pour l'art et les artistes. Ses portraits.

Philippe le Beau et Jeanne la Folle laissaient deux fils et quatre filles. [1] Orphelins et abandonnés dès leur jeune âge, les enfants royaux furent confiés à la garde de leur tante, Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas. Trois de ces princesses nées en Flandre : Éléonore, Isabelle et Marie, momentanément séparées de leur pays d'origine par le hasard de mariages politiques, se retrouveront à Bruxelles auprès de l'une d'elles, souveraine à son tour des Pays-Bas. C'est donc à l'art du Nord qu'appartiennent la plupart de leurs effigies peintes. Quant aux portraits de l'infante Catherine, née *posthume* en Espagne et mariée jeune en Portugal, ils relèvent de l'art hispano-portugais.

*
* *

Marguerite d'Autriche, femme aussi remarquable par le cœur que par l'intelligence, attira successivement aux cours d'Espagne, de Savoie et de Flandre l'élite des artistes de son siècle. Dès 1506, elle se fixa à Bruxelles,

[1] Cf. Voir la généalogie.

qui devint alors un des foyers de la Renaissance en Europe. Entraînés par les humanistes de l'entourage de Marguerite, les artistes participèrent au mouvement intellectuel qui poussait les idées italiennes vers la France et les Pays-Bas. L'italianisme se manifesta d'abord dans l'architecture et les arts décoratifs. Il conquit ensuite le domaine de la peinture, et les mises en scène néerlandaises se trouvèrent bientôt simplifiées au détriment de leur intensité d'expression. La double souveraineté de Charles-Quint attira les artistes flamands dans les pays du sud ; ces voyages détruisirent l'individualité néerlandaise, mais ils donnèrent une impulsion nouvelle à l'art septentrional.

L'école de Bruxelles représentée par les Van Coninxloo et quelques peintres de Cour médiocres ne pouvait guère illustrer le règne de Marguerite. Par contre, Van Orley fit renaître le génie flamand. [1] C'est à sa compréhension de la peinture décorative que nous sommes redevables des merveilleuses tapisseries exécutées par Guillaume de Pennemaker et des vitraux de l'église Sainte-Gudule à Bruxelles. Michel Van Coxie [2] et Pierre Coeck d'Aloest [3], élèves de Van Orley, influencèrent l'art du commencement du XVII^e siècle en Flandre et en Espagne. Émule de Van Orley, le peintre hollandais Jehan Vermayen [4], l'ami de Scorel, rapporta,

[1] A. Wauters, *Bernard van Orley*. Collection des *Artistes célèbres*, Paris, 1893.

[2] Michel van Coxie, 1497-1592, né à Malines, italianisant de talent, étudia en Italie les œuvres de Raphaël, puis travailla chez l'électeur palatin. A son retour en Flandre, Marie de Hongrie lui confia la décoration du château de Binz, et lui commanda plusieurs tableaux qui furent envoyés à Charles-Quint, en Espagne. Philippe II l'employa. Il est désigné dans les inventaires espagnols sous le seul nom de *Maestro Miguel*, mais ce n'est pas le peintre cité au chapitre précédent dans les inventaires des Souverains Catholiques. Cf. Cean Bermudez, *Diccionario historico de los mas illustres professores de las Bellas-Artes en España*, Madrid, 1800, t. III, p. 128. — J. B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris, MDCCLXIII, t. I, p. 57. — Pinchart, *Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche* (Revue universelle des Arts, 1856, t. III, p. 128).

[3] Pierre Coeck d'Aloest, 1502-1550, architecte, peintre, sculpteur et géomètre, travailla avec Van Orley et Michel van Coxie à des décorations pour Marie de Hongrie, notamment aux cartons des vitraux de Sainte-Gudule représentant les membres de la famille impériale en donateurs. Cf. R. Van Bastelaer et G. Hulin de Loo, *Pierre Breughel l'Ancien, son œuvre et son temps*, Bruxelles, 1907.

[4] Jean Cornille Vermeyen ou Vermay, né à Harlem en 1500, mort à Bruxelles en 1559. Cet artiste n'était connu en Espagne que sous le nom de Juan de Mayo ou Juan Barbalonga ; on en a donc fait deux peintres différents. Peintre de Marguerite d'Autriche, il fut présenté à

7. — Les quatre filles de Philippe le Beau
et de Jeanne la Folle

des voyages qu'il fit à la suite de Charles-Quint, des habitudes de composition large, somptueuse, savamment équilibrée. Par ses cartons de tapisseries tissées en Flandre, mais destinées à l'Espagne, il influença d'une manière si durable la peinture espagnole qu'à travers une succession de peintres castillans ses principes se retrouvent encore dans certaines œuvres de Vélasquez. Enfin, Van Latham, peintre de Philippe le Beau, partagea sa vie entre la Flandre et l'Espagne. [1]

Ces peintres ne sont pas seulement décorateurs, ils sont aussi portraitistes, et Marguerite tiendra à honneur de leur confier la reproduction des traits des membres de la famille de Habsbourg. Marguerite d'Autriche et Marie de Hongrie envoient les plus renommés d'entre eux à la Cour de Charles-Quint, afin de prendre au vif des portraits impériaux. Ces œuvres orneront les châteaux des Flandres, jusqu'au jour où Marie de Hongrie, qui succéda à Marguerite d'Autriche comme gouvernante des Pays-Bas, les transportera en Espagne, où elles feront partie des galeries royales de Madrid. La liste qu'en a dressée Marie de Hongrie nous fixe sur l'identité de plusieurs portraits, notamment sur ceux qu'une critique aventureuse donne à Jean Gossaert. Dans ses œuvres de début, si ce peintre est un adepte de l'école néerlandaise, il devient, après son voyage d'Italie, un Flamand si italianisé que les œuvres de ses première et seconde manières sont en opposition absolue.

La plupart des peintres de la Cour de Bruxelles sont désormais originaires

Charles-Quint à Augsbourg en 1530. Il se rendit en Espagne, auprès de l'empereur, en 1534, et le suivit dans son expédition contre Barberousse. Barbalonga assista à la prise de Tunis, à celle de Naples et autres villes, relevant les plans des villes et dessinant sans relâche les paysages qu'il voyait.

En 1535, il est en Hollande, puis en Flandre où l'on exécute, d'après ses cartons, les admirables tapisseries de la prise de Tunis, etc. Passant successivement en Flandre et en Espagne, il s'arrêta à l'abbaye de Saint-Vaast d'Arras, et décora le monastère de Saint-Georges d'Arras. Il mourut à Bruxelles. Il appartient par ses origines à l'art néerlandais, mais l'Espagne peut aussi le revendiquer comme un de ses artistes. Cf. J.-B. Descamps, *ouvrage cité*, t. I, p. 86. — Cean Bermudez, *ouvrage cité*, t. V, pp. 211 et suiv. — H. Hymans, *ouvrage cité* de van Mander, t. I, p. 225. — J. Houdoy, *Marguerite d'Autriche, l'église de Brou, les artistes de la Renaissance en Flandre* (Gazette des Beaux-Arts, 2e sér., t. V, p. 515). — A. Durieux, *Les peintres Vermay*, Cambrai, 1880.

[1] Van Latham. Cf. Gachard, *Premier voyage de Philippe le Beau*, t. I, p. 281.

de la Hollande. Par un phénomène curieux qu'expliquent les divergences de l'esprit hollandais et de l'esprit flamand, la Hollande sembla s'attacher aux traditions de l'art néerlandais du XV^e siècle au moment où la Flandre les oublia. Il semble que nous assistions au premier conflit entre les deux génies que caractériseront plus tard la brillante extériorisation de Rubens et la mystérieuse profondeur de Rembrandt.

A toutes les étapes des conquêtes de l'art néerlandais du XV^e siècle en Europe, il est rare de ne pas trouver un maître originaire d'Utrecht ou des villes voisines en Allemagne, en France ou en Espagne. École essentiellement nomade à ses débuts, l'école d'Utrecht ne pourrait être étudiée qu'en rassemblant une multitude d'œuvres éparses sur toutes les parties des pays germaniques et latins. Vers la fin du XV^e siècle, un incident heureux l'attache enfin à la Hollande: l'épiscopat princier d'Utrecht devient l'apanage de David, puis de Philippe de Bourgogne, quatrième et cinquième bâtards de Philippe le Bon. Un art du portrait tout à la fois véridique et idéalisateur se forme alors à Utrecht et dans sa zone d'influence, à l'encontre des procédés de l'art du portrait flamand. Les grandes lignes seules sont fixées, l'effigie existe pour elle-même sans qu'aucun détail n'en distraie le regard du spectateur; les fonds sont unis, rarement décorés d'une draperie ou d'un détail d'architecture; le faire est lisse, sec, le procédé reste maigre; certains portraits donnent une impression d'archaïsme; les tonalités sont moins chaudes, les rouges notamment tirent sur l'orangé; les visages ont peu de relief, les traits embellis restent ressemblants; les femmes sont représentées avec une grâce un peu hautaine.

Cette technique rend les attributions très délicates; les progrès réalisés par l'école d'Utrecht le sont presque insensiblement, et c'est par une évolution graduée que nous glissons de Jacques de Harlem et de Wilhem Corneliz à Antonio Moro. A une époque que nous pourrions difficilement préciser, quelques peintres, notamment Van Orley et Jean Gossaert, abandonnent les habitudes de l'école d'Utrecht, et leur idéalisation se traduit par une technique molle, un parti pris de suavité sans caractère. Deux œuvres d'une technique différente peuvent alors être attribuées à un même artiste.

En suivant tous ces peintres dans les travaux qu'ils exécutèrent pour les

8. — Éléonore d'Autriche

École française commencement du XVI^e siècle

*(Musée de Versailles)*

filles de Philippe le Beau et de Jeanne de Castille, essayons de fixer les principales dates de la vie publique de ces princesses.

*
* *

ÉLÉONORE D'AUTRICHE, REINE DE PORTUGAL ET DE FRANCE. — Éléonore d'Autriche, née à Louvain, le 15 novembre 1498, fut élevée avec ses frères et sœurs à la Cour de Bruxelles. [1] En 1519, elle quitta sa famille pour aller régner sur le Portugal, par son mariage avec D. Manuel le Fortuné, veuf de ses deux tantes maternelles. Le roi, très âgé, ne pouvait espérer survivre longtemps à cette troisième union : il s'éteignit le 13 décembre 1521, laissant Éléonore mère de deux enfants, Charles [2] et Marie, qui seule vécut.

Après son veuvage, la reine exprima le désir de retourner en Flandre, mais elle comptait sans les projets politiques de son frère qui l'avait promise au connétable de Bourbon, pour prix de sa défection à la France. La victoire de Pavie changea les projets impériaux, et Éléonore fut comprise dans les négociations du traité de Madrid. Elle devait épouser François Ier, tandis que Marie de Portugal, sa fille, épouserait le dauphin François. En 1529, la première clause du traité de Cambrai fixa définitivement les conditions du mariage. Bientôt Éléonore régnait à la cour de France. Le récit des fêtes qui furent données à l'occasion du mariage ne peut trouver place ici. Dans les merveilleuses résidences royales, qui s'élevèrent alors de toutes parts,

[1] Cf. Voir la généalogie. Le P. Florez, *ouvrage cité*, t. II, p. 837. — C. Moeller, *Éléonore d'Autriche et de Bourgogne, reine de France*. — Alfred de Ridder, *Les droits de Charles-Quint au duché de Bourgogne*, Louvain-Paris, 1890. — L.-H. Labande, *Recueil des lettres de l'empereur Charles-Quint qui sont conservées dans les Archives du palais de Monaco*, Paris, MCMX, lettre 8, année 1526. — Dr Kenner, *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol* (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 1893, t. XIV, pp. 37 à 187). Cet article est à consulter au point de vue historique pour toutes les princesses de la Maison de Habsbourg. Quant à la collection de portraits de l'archiduc Ferdinand, nous n'en ferons pas état dans cet ouvrage, ces portraits étant pour la plupart des reconstitutions sans valeur iconographique. — Dr V. Galippe, *L'hérédité des stigmates de dégénérescence et les familles souveraines*, Paris, 1905. — Dr Osw. Rubbrecht, *L'origine du type familial de la Maison de Habsbourg*, Bruxelles, 1910, p. 107.

[2] Mort jeune en 1521.

Éléonore vécut malheureuse, publiquement abandonnée de son époux, sans aucun prestige royal. Aussi, dès son veuvage, [1] se retira-t-elle en Flandre auprès de Marie de Hongrie. Désormais, elle ne quittera plus cette sœur tendrement chérie. Les fastes de la Cour de Bruxelles lui feront oublier les désillusions de ses deux mariages royaux. Elle assistera Marie de Hongrie dans les fêtes que les villes de Flandre donneront à l'infant D. Philippe. Elle sera présente à la signature de l'acte d'abdication de Charles-Quint, le 25 octobre 1555. L'année suivante, elle l'accompagnera lorsqu'il ira s'enfermer au monastère de Saint-Just.

Les reines de France et de Hongrie quittent alors la scène politique. Elles se retirent ensemble à Valladolid, où elles vivent dans la retraite et la prière. Éléonore meurt à Talavera, le 15 février 1558.

*
* *

L'existence d'Éléonore se divise en plusieurs périodes :

Jeune fille, elle réside en Flandre à la Cour de Marguerite d'Autriche, sa tante. Épouse et reine de Portugal, elle vit dans ce pays. Veuve une première fois, elle se fixe en Espagne à la Cour de Charles-Quint, son frère; puis elle devient reine de France; ensuite elle se retire, après son second veuvage, en Flandre, auprès de Marie de Hongrie, sa sœur, régente des Pays-Bas; enfin, elle revient en Espagne jusqu'à sa mort.

Son iconographie très complexe se rattache donc à l'art des Renaissances flamande, portugaise, française et espagnole, durant une période de soixante ans.

De même qu'il avait été peint des doubles portraits de Philippe le Beau et de Jeanne de Castille par ordre de Marguerite d'Autriche, de même nous possédons des portraits de leurs enfants en bas âge, certains attribuables à la même influence. Avant 1520, Bernard Strigel peint pour les Habsbourg un *Maximilien Ier entouré de sa famille*, aujourd'hui à la Galerie Impériale de Vienne. [2] Autour de Maximilien Ier, l'artiste groupe Marie

[1] 13 mars 1547.
[2] Réplique à l'Académie de San Fernando à Madrid.

9. — Éléonore d'Autriche

Le Maître des figures de femmes à mi-corps

*(Collection Ch.-L. Cardon, Bruxelles)*

de Bourgogne, Philippe le Beau, Charles-Quint, Ferdinand Ier et Louis de Hongrie. [1]

Dès 1513, Marguerite fait exécuter deux portraits de famille. L'un, qui appartient à la Galerie Impériale de Vienne, provient précisément de ses collections et représente, d'après son inscription : « *Mme Léonora en laïge de 4 ans. Duc Charles en laïge de 2 1/2 ans. Mme Isabeau en laïge de 1 an et 3 mois* ». L'autre, de même origine, est le diptyque de l'ancienne collection Fétis (n° 47) qui représente, avec leurs noms et la date de leur naissance, Charles, Ferdinand, Éléonore, Isabeau, Marie et Catherine (fig. 7).

Le portrait du Musée de Versailles date probablement du commencement du XVIe siècle [2] (fig. 8). Il nous montre une belle petite fille au visage rond, aux yeux bruns, brillants et gais, à la carnation fraîche. Le front est bombé, les cheveux sont cachés sous un petit bonnet à trois pièces de l'effet le plus amusant. Vêtue comme sa mère, dans le portrait du Musée de Bruxelles, Éléonore est habillée d'un petit corsage gainé de drap d'or dont sortent deux manches bouffantes en étoffe d'un ton rougeâtre. Elle tient à la main une pomme. Cette œuvre est un des premiers portraits d'apparat à l'aide desquels Marguerite d'Autriche présenta sa nièce aux souverains d'Europe. La pomme que tient Éléonore ne serait-elle pas une des allusions galantes chères aux poètes de la première Renaissance?

A une date voisine du premier mariage de la jeune princesse se placent les deux tableaux de la collection Ch.-Léon Cardon, de Bruxelles, et du Musée de Berlin. Dans le premier (fig. 9), Éléonore est représentée de face, à mi-corps, un petit clavier portatif sur les genoux. [3] Ses mains encore enfantines touchent ce clavier. A droite, par la fenêtre aux vitraux plombés devant

[1] Plusieurs de ces portraits de famille figurent dans les collections impériales et royales ; on doit y voir, en général, l'œuvre de peintres héraldiques. La technique en est peu intéressante.

[2] E. Soulié, *Notice du Musée national de Versailles*, Paris, 1881, 3e partie, n° 3096. *Recueil de Gaignières*, Paris, Bibl. Nat., Ob 10, fos 50 et 52.

[3] M. Léon Cardon a acquis ce portrait en Espagne. *Exposition de la Toison d'Or*, n° 69. Ce tableau est à rapprocher de la *Jeune fille à la lettre*, de la même collection, et de la *Peseuse d'or*, du Musée de Berlin, n° 456a, du *Concert* de la collection Harrach, etc.

Je remercie M. André Girodie, attaché à la *Bibliothèque d'art et d'archéologie*, des renseignements qu'il m'a donnés sur la question des portraits, dits *demi-figures de femmes*. M. G. Van Roosbroeck m'a également indiqué quelques-uns de ces portraits.

laquelle l'artiste a peint une pièce d'orfèvrerie, la lumière glisse vers le décor de style Renaissance de l'appartement et vient jouer sur le charmant visage, les épaules peut-être un peu flattées, et le costume de la musicienne.

Le décor est le même dans le tableau du Musée de Berlin. Éléonore est représentée à mi-corps, devant une table sur laquelle est posée sa main gauche près d'une pièce d'orfèvrerie, tandis qu'elle tient une balance de la main droite.

Dans l'exécution de ces portraits, aucun heurt, mais un enveloppement général qui harmonise la tonalité des chairs, d'un blanc rosé très fin, les étoffes, les fourrures, les bijoux. Le tout traité largement avec un tact, un équilibre, un goût qui faisaient attribuer ces œuvres à l'art franco-flamand.

Rien n'est plus incertain aujourd'hui que la personnalité de l'artiste auquel on donne le tableau de la collection Cardon avec un certain nombre d'autres plus ou moins importants : le *Maître des demi-figures de femmes*, [1] mais il reste certain qu'un maître inconnu est l'auteur de portraits de facture semblable, et c'est ce peintre que nous désignerons exclusivement sous le nom de *Maître des demi-figures de femmes*. Au XVI^e^ siècle, la mode de ces portraits en demi-figure — ou à mi-corps — se généralisa dans les Flandres, la France et l'Allemagne, grâce aux artistes néerlandais ou franco-néerlandais qui, continuant à mener l'existence nomade des artistes du XV^e^ siècle, changeaient de modèles et de manières suivant les besoins de la cause ou leur fantaisie.

Il est certain qu'une foule de peintres doit se trouver désignée sous le nom générique de *Maître des demi-figures de femmes*, mais deux catégories de portraits se discernent dans l'ensemble de ces œuvres. On peut rattacher les uns à une tradition religieuse, car ils représentent des jeunes femmes, souvent idéalisées, portant le vase à parfums des saintes myrophores. Les autres sont une des manifestations de l'influence des humanistes sur les mœurs du XVI^e^ siècle et nous montrent les mêmes modèles se livrant à l'étude des arts ou entourés d'allégories souvent inexplicables. Tel est le portrait, d'un auteur inconnu, que les notes supplémentaires du catalogue de la Galerie

[1] Franz Wickhoff, *Die Bilder weiblicher Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz I, von Frankreich* (Jahrbuch cité, Wien, vol. XXII, 1901, p. 221). — L. Dimier, *Jean Clouet et le maître des Femmes à mi-corps, à propos d'un article récent* (Chronique des Arts et de la curiosité, 13 et 27 septembre 1901). — L. Maeterlinck, *Les peintres rhétoriciens flamands et le "Maître des figures à mi-corps"* (Gazette des Beaux-Arts, 1908, I, p. 223).

10. — Éléonore d'Autriche, reine de Portugal

Auteur inconnu

*(Collection Traumann, Madrid)*

royale d'Hampton-Court décrivent comme représentant François Ier et Éléonore. [1] Les deux époux se tiennent par la main ; la reine présente une pomme de pin surmontée d'un caducée. Ce double portrait, peinture d'un archaïsme incontestable, a un sens symbolique qui nous échappe. Quant à son auteur, nous n'osons le nommer, bien que M. Law pense à ce sujet au portrait, œuvre d'un maître Ambroise, daté de 1532. Il faisait partie des collections de Charles Ier. On croyait alors que la femme était Diane de Poitiers, alors que nous sommes bien en présence de la reine Éléonore.

L'atelier d'origine franco-flamande des *demi-figures de femmes* a été l'objet de discussions passionnées. M. Wickhoff revendiqua pour l'atelier des Clouet l'ensemble des 56 portraits connus en 1901. MM. André Michel, Louis Dimier, L. Maeterlinck et Georges Hulin de Loo prirent une part active au débat, chacun avec un avis différent. La prudence nous engage à réserver toute opinion sur des portraits dont nous ne possédons pas actuellement un assez grand nombre pour les attribuer à des artistes dont la personnalité n'est pas encore affirmée. Observons toutefois que les types et les habitudes de l'atelier des *demi-figures de femmes* étaient connus par l'auteur des cartons d'une tapisserie représentant la *Légende de Notre-Dame des Sablons*. [2] Cette tapisserie fut exécutée en 1518, en même temps que trois autres pièces, pour François de Paris, maître des postes de Philippe le Beau, puis de Charles-Quint. Éléonore y est représentée jeune fille, avec toute sa famille.

Avant de retrouver une série de portraits d'Éléonore, très proches les uns des autres, non comme technique, mais comme effigie et pose, étudions les inventaires de la cour de Flandre. Nous y trouvons les noms de la plupart des peintres de l'école d'Utrecht depuis Jean Mostaert, l'auteur d'un portrait de Marguerite, jusqu'à Antonio Moro. Le 3 avril 1516, l'inventaire de Marguerite d'Autriche nous apprend que « *Jean Gossaert reçoit 40 livres de Flandre en récompence de deux tableaux de la portraiture au vif de Madame Léonor* ». Antérieurement à cette date, Bernaert Van Orley « *contrefait les personnes du prince d'Espagne, de son frère Ferdinand, et de leurs quatre sœurs :*

[1] Galerie royale d'Hampton-Court, cat. 1898, n° 566 (voir notes supplémentaires).

[2] Cf. F. de Mély, *Jean de Rome* (Gazette des Beaux-Arts, 1911, II, p. 251). — *Exposition de la Toison d'Or*, cat., p. 113, n° 7.

*Isabelle, Marie, Éléonore et Catherine* ». Ces six tableaux sont donnés au roi de Danemark, et, le 9 juillet 1515, Van Orley en reçoit le paiement de 60 livres de 40 gros de Flandre, de la main de Jean Micault, trésorier général. En 1516, le même artiste peint de nouveau Charles, Éléonore, Christian et sa fiancée, portraits qui, le 23 mai 1518, valent à Van Orley sa nomination de peintre de Marguerite d'Autriche. [1]

Que sont devenus ces portraits ? Leur disparition double la difficulté d'attribution d'une série d'œuvres postérieures, dont le mystère semble s'épaissir à mesure qu'on essaie de le pénétrer.

De 1519 à 1526, tandis qu'Éléonore vit dans la péninsule ibérique comme reine de Portugal, son effigie fut-elle fixée ? Aucun portrait, aucun document ne nous le prouvent. Un seul portrait, représentant Éléonore, se trouve actuellement dans une collection particulière à Madrid (fig. 10). La technique n'en est pas flamande; les traits y sont fondus dans les grandes lignes, les yeux très adoucis, le modelé des chairs sans détails inutiles ; les signes de prognathisme invisibles, la bouche, malgré la sécheresse du type générique de la lèvre des Habsbourg, ne forme pas une ligne, mais se modèle dans l'ensemble, les cheveux traités largement adoucissent la physionomie. [2] Quoique le cou soit court, le peintre a su lui donner de l'élégance; la chair de la poitrine, qu'une robe décolletée en carré laisse découverte, retient la lumière et s'harmonise avec le visage. Les mains croisées devant la taille sont élégantes, bien dessinées, et la droite tient une lettre. La grâce de l'ensemble, le demi-sourire de la bouche, la tonalité générale, tout nous incite à attribuer ce portrait à un artiste espagnol. La reine est représentée dans l'éclat de la jeunesse; sa merveilleuse toilette ornée de perles n'est pas de mode flamande, pas davantage de mode portugaise, mais d'une hispanisation assez fantaisiste. [3] Cette effigie pourrait avoir été prise en Espagne, en 1526, par un peintre de la péninsule, durant les fiançailles d'Éléonore avec François Ier,

[1] A. Wauters, *ouv. cité.*

[2] En visitant les tombes de ses ancêtres les ducs de Bourgogne, à Dijon, Brantôme rapporte qu'Éléonore s'écria : « Ah ! je pensois que nous tinssions nos bouches de ceux d'Autriche, mais à ce que je vois, nous les tenons de Marie de Bourgogne nostre ayeule, et austres ducs de Bourgogne nos ayeuls. Si je vois jamais l'empereur mon frère je le lui dirai, encore le lui manderai-je ».

[3] Éléonore conserva cette mode jusqu'en l'année 1537. François Ier renvoya à cette date la maison espagnole de la reine et la pria d'adopter les modes françaises.

11. — Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France
École du XVI^e siècle
*(Musée Condé, Chantilly)*

12. — Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France

École des Clouet

*(Château de Saint-Roch, Belgique)*

prisonnier à Madrid. Ce portrait, comme ceux qui en dérivent, synthétise en quelque sorte l'effigie d'Éléonore reine de France, au même titre que le dessin de Clouet de 1547 synthétisera plus tard Éléonore veuve de François Ier. [1]

Cette suite de portraits peints est fort intéressante pour l'histoire de l'art. Représentant tous Éléonore dans la même pose ou à peu près, ils permettent des comparaisons de technique, de portrait à portrait. Malheureusement, quand nous trouvons des documents d'archives citant un de ces portraits, nous ne savons pas toujours à quel peintre l'appliquer. Leur technique est nettement différente. La peinture du portrait de Vienne est plus réaliste, mais aussi plus froide et plus sèche. L'accentuation des traits du visage démontre que cette œuvre n'est pas hollandaise, mais flamande ou franco-flamande. M. Glück l'attribue au *Maître de la mort de Marie* [2] et en fait le prototype [3] des portraits de Hampton-Court [4], de Chantilly [5] (fig. 11) et de la collection Traumann, de Madrid; mais M. Glück ne connaît pas le beau portrait de la collection de M. Georges de Monbrison, au château de Saint-Roch (Belgique), [6] œuvre dont le portrait de Vienne n'est probablement qu'une réplique (fig. 12). Nous savons que ce dernier portrait faisait partie, avant 1908, de la collection F. von Minuloti. M. Thode l'attribua à Clouet. En 1895, M. Justi le donna à Jean Gossaert; en 1906, l'opinion des critiques d'art flotta entre Van Orley et Gossaert. Notre avis est qu'en règle générale tous ces portraits n'ont pas été pris sur le vif, mais sur des répliques du portrait espagnol.

Guicciardini rapporte que François Ier, après avoir inutilement demandé à Scorel de venir faire son portrait et celui de la reine, obtint cette faveur du peintre Josse Van Cleve, supposé le *Maître de la mort de Marie*. Ce rensei-

[1] Éléonore perdit jeune l'élégance de sa taille. Cf. Brantôme, *Vie des Dames galantes*, éd. des villes et des campagnes, discours II, p. 150.

[2] *Musée impérial de Vienne*, cat., n° 643a. Éléonore tient une lettre. — G. Glück (Der Cicerone, Mars 1910, p. 163).

[3] *Exposition de la Toison d'Or*, n° 155. La reine regarde une bague.

[4] *Galerie royale d'Hampton-Court*, cat., 1808, n° 561. La reine tient une lettre sur laquelle est écrit : « *A Madame ma meilleure sœur.* »

[5] La reine tient une lettre.

[6] La reine regarde une bague.

gnement n'identifie ni le portrait de Vienne ni ses répliques, mais il pourrait guider de nouvelles recherches.

M. Carderera y Solano possède un de ces types de portraits attribués tantôt à Gossaert, tantôt à Clouet. [1] Qui est l'auteur de celui de Hampton-Court? Nous savons qu'un portrait d'Éléonore, attribué à Clouet, passa dans une vente publique à Londres, en 1855 [2], mais nous ignorons la destinée de cette œuvre, dont l'attribution était bien hasardée. [3]

D'après les documents qu'il se promettait de publier, Pinchart [4] affirme qu'Antonio Moro se trouvait à Bruxelles en l'année 1549 et qu'il y terminait le portrait de D. Philippe en même temps qu'il faisait celui de sa tante Éléonore, alors veuve de François Ier. [5] C. Piot dit que ce portrait fut exécuté à Bruxelles en 1551. [6] Cette toile, qui faisait partie des collections de Marie de Hongrie, [7] a figuré sous le n° 45, dans le salon d'honneur du château du Pardo. [8] Bien que certains critiques d'art aient cru la retrouver au Musée de Besançon, M. Castan affirme que la trace en est perdue. Il est cependant possible que la médaille de Conrad Bloc, les gravures de Peter de Jode et de Van Hulsen aient été exécutées d'après cette effigie.

Dans la Galerie royale d'Hampton-Court, [9] nous rencontrons un autre portrait peint de la reine Éléonore. Vue de trois quarts, la reine est coiffée du bonnet des veuves. Nommée ici la *Reine Blanche,* elle est cataloguée, dans

[1] Cf. Carderera y Solano, *Iconographia española*, v. II.

[2] G. Redford, *ouv. cité*, année 1855.

[3] Nous n'avons pas à faire état ici du portrait de la collection Salting, qui ne représente pas Éléonore d'Autriche. *Exposition du Burlington fine arts club*, cat., 1909 : *Early english portraiture*, n° 69.

[4] A. Pinchart (Archives des Arts, Sciences et Lettres, 1re série, t. III, 1881, p. 201).

[5] Valérian von Loga, *Antonis Mor als Hofmaler Karls V und Philipps II* (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 1908, t. XXVII, p. 94). — H. Hymans, *Antonio Moro, son œuvre et son temps*, Bruxelles, 1910, p. 34.

[6] C. Piot, *Alonzo Coello, peintre espagnol à Bruxelles* (Bulletin de l'Académie royale de Belgique, 1859, p. 299).

[7] A. Pinchart, *Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche* (Revue universelle des Arts, t. III, 1856, p. 136, n° 6).

[8] Voir appendice.

[9] Galerie royale d'Hampton-Court, cat., 1898, n° 344.

13. — Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France, vers 1530

École des Clouet

*(Musée Condé, Chantilly)*

14. — Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France,
vers 1547
École des Clouet
*(Musée Condé, Chantilly)*

l'inventaire des collections royales, sous le nom de la belle-sœur de Christian II, roi de Danemark.

* * *

En dehors des peintures, une suite de dessins suffirait à reconstituer l'image vivante de notre reine. On sait combien les portraits dessinés, soit à un, soit à plusieurs crayons, étaient de mode à la Cour des Valois. De nombreux *Recueils* nous montrent que cette manière de conserver le souvenir des traits de personnages importants était déjà en honneur aux Cours de Bourgogne et de Flandre, dès la fin du XV^e^ siècle. Il est très difficile, dans la plupart des cas, de décider si le portrait peint, qui se rapproche du portrait dessiné, a été pris sur ce dernier, ou si le fait contraire s'est produit, malgré l'affirmation de M. Dimier qui voit, dans tout portrait peint, une copie libre d'un portrait au trait. Les auteurs de ces nombreux crayons nous échappent, en dehors de quelques œuvres des Clouet dont nous sommes à peu près certains. Le plus souvent, un dessin pris au vif servit de prototype et fut reproduit nombre de fois, avec plus ou moins de variantes et plus ou moins de facilité de main. Ces crayons, comme les toiles que nous aurons à examiner aux chapitres suivants, ne nous permettent pas de décrire le portrait initial, car un excellent dessinateur donne souvent l'accent et la vie à une copie d'une œuvre médiocre.

Signalons les deux dessins, d'après Éléonore, du *Recueil de Lille* (n^os^ 134 et 135) [1]. *Le Recueil d'Arras* [2] nous montre également Éléonore dans un dessin au trait dont la touche est dure, réaliste et qui n'a aucun intérêt artistique. [3-4] Le crayon de la Bibliothèque Nationale de Paris (fig. 16)

[1] Quarré-Reybourdon, *Trois recueils de portraits au crayon ou à la plume* (Bulletin de la Commission historique du département du Nord, t. XXIII, 1900 : *Recueil de portraits de Lille*). — Bouchot, *Les portraits au crayon*. Recueil de portraits de Lille, p. 123 ; table, n^os^ 134 et 135, « *La reine sœur de l'empereur* ».

[2] Quarré-Reybourdon, *art. cité : Recueil de portraits de la Bibliothèque d'Arras*, fol. 69.

[3] Ce dessin représente bien Éléonore, désignée ainsi au bas de la feuille : « *Éléonore, fille aisnée de Philippes, archiduc d'Autriche. Deuxième femme de François I^er^* ».

[4] Tous les dessins de ce recueil sont reproduits et publiés par la maison Giraudon, de Paris.

Le *Recueil de la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Waast d'Arras* est conservé à la bibliothèque d'Arras. Ce recueil de dessins comprend 280 portraits, dessinés d'après nature par *plusieurs anonymes*. Ce sont des personnages ayant vécu, pour la plupart, aux cours de Flandre et de Bourgogne pendant les XV^e^ et XVI^e^ siècles. L'abbaye possédait déjà ce recueil au commencement

représente la reine coiffée à la mode française, mais le masque est en contradiction avec les portraits peints dont nous avons cité une série dérivant d'un même original ; le nez est pointu, les yeux fixes, le menton aigu. Trois dessins attribués à Clouet dont deux conservés au Musée Condé retracent à merveille l'évolution de la physionomie d'Éléonore, reine de France. [1] Le premier de ces dessins date d'environ 1530 (fig. 13). Vigueur et réalisme des traits, souplesse du modelé, vie du regard, tout cela est rendu en quelques coups de mine avec une science des effets, une sûreté de main admirables. Le second dessin reproduit les mêmes traits que le précédent, mais la reine a abandonné la coiffure portugaise pour prendre, selon le désir de François Ier, les modes en usage à la cour de France. Le troisième dessin date de 1547 (fig. 14). La reine est veuve ; rien ne subsiste plus en elle de la charmante enfant du Musée de Versailles, de la jolie joueuse d'épinette de la collection Cardon, de l'espagnole au visage frais, aux lèvres sensuelles du portrait espagnol. Toute une existence de désillusions a laissé ses morsures sur les traits comme aiguisés d'Éléonore d'Autriche. Le nez est pointu, au-dessus d'un menton en saillie et de lèvres épaisses, le regard éteint exprime le désenchantement. Comparé à la médaille néerlandaise, sa contemporaine, ou au crayon du *Recueil* conservé à la Bibliothèque Nationale, le dernier crayon de Chantilly se classe parmi les plus véridiques.

Le merveilleux émail du Musée de Cluny (fig. 15) pour lequel Léonard Limosin prit sa souveraine au vif, à Limoges, date de 1536. [2] Là encore il est

du XVIIe siècle. Dinaux avait supposé que cette collection pouvait être l'œuvre d'artistes italiens à cause de quelques vers de Pétrarque, écrits sous son portrait et sous celui de Laure, mais il inclinait aussi vers Jérôme Bosch, ce qui ne paraît guère possible. M. Louis Boca, archiviste de la Somme, attribue la réunion de ces dessins à un artiste de Valenciennes, Jacques Leboucq, mort en 1573. Ce Jacques Leboucq, hérault d'armes de Charles-Quint, l'a suivi dans ses voyages. C'est lui qui organisa les fêtes données en l'honneur de ce prince ; il était peintre de portraits en même temps qu'auteur de traités héraldiques, dont plusieurs ont été perdus ou brûlés, lors de l'incendie du palais municipal de Bruxelles, en 1731. Cf. Descamps, *Vie des peintres*, etc., *ouv. cité*, t. I.

Ces dessins sont de factures très différentes, mais tous donnent des renseignements iconographiques de premier ordre. Il est possible que Leboucq, au cours des déplacements de son maître, ait dessiné les portraits de quelques-unes des infantes, dont plusieurs n'ont pas quitté l'Espagne.

[1] Moreau-Mélaton, *Le portrait à la Cour des Valois, crayons français du XVIe siècle conservés au Musée Condé à Chantilly*, Paris, pl. XXIII et XXIV.

[2] Bourdery et Lachenaud, *Léonard Limosin, peintre de portraits*, Paris, 1897, p. 109. — H. Bouchot, *Les portraits au crayon*, pp. 172 et 321.

difficile de fixer lequel, du dessin ou de l'émail, est l'original. Une seconde effigie d'Éléonore, due au maître de Limoges et faisant partie de l'ancienne collection Roux, n'est pas datée, [1] mais la *Crucifixion* de la Sainte-Chapelle, actuellement au Louvre et qui représente la reine en donatrice, est signée L. L. 1553. [2]

* * *

MARIE DE PORTUGAL, INFANTE DE PORTUGAL. — En évoquant l'image d'Éléonore, reine de France, citons le crayon que Clouet exécuta d'après l'infante Marie de Portugal qu'elle avait eue de son premier mariage. Ce crayon est conservé au Musée Condé, à Chantilly. [3] (Voir au chapitre IV.)

Un dessin du *Recueil d'Arras* [4] fixe des traits plus accentués et qui n'ont plus la grâce de ceux du crayon de Chantilly. L'effigie du *Recueil de Bruxelles*, dit *Mémoriaux d'Antoine de Succa* [5], n'est probablement qu'une reproduction au trait de plume d'un portrait actuellement inconnu.

Née en Portugal le 8 juin 1521, Marie de Portugal avait suivi sa mère en France, comme fiancée du dauphin François. F. Clouet, fixant ses traits en 1536, nous a laissé le souvenir d'une délicieuse princesse. Le visage est encore un peu indécis, mais empreint de la grâce des jeunes filles. La coiffure à la portugaise se compose de deux bandeaux bouffants qui dissimulent les oreilles, la tête est encadrée dans une résille de perles. Marie a la lèvre inférieure forte et tombante, la couleur ardente des cheveux, le masque allongé des princesses de la Maison d'Avis, type de race qui, allié au type impérial, deviendra celui de la plupart des infantes.

* * *

ISABEAU D'AUTRICHE, REINE DE DANEMARK. — L'existence

[1] Bourdery et Lachenaud, *ouv. cité*, p. 113, nº 48.

[2] Bourdery et Lachenaud, *ouv. cité*, p. 113, nº 49.

[3] Moreau-Mélaton, *ouv. cité*, pl. XXVI et XXVII.

[4] Quarré-Reybourdon, *art. cité : Recueil de portraits de la bibliothèque d'Arras*, fol. 71. « *L'Infante dona Maria de Portugal, fille du roy Emmanuel et de Éléonore d'Autriche.* »

[5] Quarré-Reybourdon, *art. cité : Recueil de dessins à la plume conservés à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Mémoriaux d'Antoine de Succa.* Provient de l'église Saint-Michel d'Anvers.

de la princesse Isabelle fut un long calvaire. [1] Née à Bruxelles, le 18 juillet 1501, elle passa ses premières années à la Cour de Marguerite d'Autriche avec ses frères et ses sœurs. Dès l'âge de quatorze ans, elle épousa par procuration, puis en personne, à Copenhague, le 12 août 1515, Christian II, roi de Danemark. [2] Prince cruel et débauché, Christian était dominé par une maîtresse nommée Dyvecke, puis, à la mort de celle-ci, par sa mère Sigebritte. Dès cette date, la raison du roi commençait à sombrer dans la folie sanguinaire. En 1523, la noblesse du Jutland le chassa de ses états. Il quitta Copenhague le 14 avril, aux clameurs d'une foule immense, avec sa femme et ses enfants.

Après un naufrage sur les côtes de Norvège, les fugitifs s'installèrent à Middelbourg, chez Adolphe de Bourgogne, amiral de Zélande. Isabelle souffrait alors d'une maladie incurable. Les cinq enfants qu'elle avait eus de sa triste union furent confiés à Marguerite d'Autriche. Le 19 janvier 1526, elle s'éteignit au château de Swynaerde lez-Gand, que l'abbé de Saint-Pierre de Gand avait mis à sa disposition. Elle était à peine âgée de vingt-quatre ans. Le roi Christian essaya de manifester dignement sa douleur d'une mort aussi pénible à laquelle ses débauches avaient contribué. Hôte des Habsbourg

[1] Brantôme, *Vie des dames illustres, françaises et étrangères*. Christine, duchesse de Lorraine. Paris, 1868. Discours XVIII, p. 403.— Mursius, *Vita Christiani II*. — Le P. Florez, *ouv. cité*, t. II, p. 838. — Hilarion de Coste, *Éloge des femmes fortes*. — *Biographie belge, ouv. cité*. — Moreri, *ouv. cité*.

[2] Christian II, né le 2 juillet 1481, roi de Danemark et de Norvège en 1512, de Suède en 1520, détrôné par Gustave Wasa, prince protestant, en 1523, fait prisonnier par le roi Frédéric, son oncle, meurt fou au château de Soenderbourg (île d'Alsen), le 23 janvier 1559. De son union avec Isabeau d'Autriche il laisse trois fils, morts jeunes, et deux filles, Christine et Dorothée, élevées toutes deux à Bruxelles. Christine prit comme époux Maria Sforza, duc de Milan ; veuve une première fois, elle fut fiancée à Henri VIII, roi d'Angleterre, mais épousa le duc de Lorraine. Dorothée fut mariée à Frédéric, comte Palatin. Nous relèverons les portraits : du prince Dolfoch enfant, par Antonio Moro (château royal du Prado, n° 15 de l'inventaire d'Argote de Molina), et de deux fils de Christine, attribués à Gossaert dans l'inventaire de Henri VIII, avec réplique dans la collection Radnor, Londres, cat. 1909, n° 90.

Dans un triple portrait envoyé par le Musée du Prado à l'Exposition de la Toison d'Or (n° 64) figure Christine. Son portrait par Holbein fut exécuté au moment des projets de fiançailles avec Henri VIII, en 1538. Enfin, Titien retraça les traits de Christine et de Dorothée à Augsbourg, en 1549. On trouve un dessin, d'après Christine, dans le *Recueil d'Arras* : « *Christine, fille de Christierne, roy de Danemarcke, duchesse de Milan et depuis duchesse de Lorraine* », fol. 81.

16. — Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France

Dessin

*(Bibliothèque Nationale, Paris)*

qui le faisaient vivre, il imagina d'honorer la mémoire de son épouse par un monument funéraire, ainsi qu'en fait foi une lettre qu'il écrivit, le 20 août, à l'abbé de Saint-Pierre de Gand, pour se plaindre de Jean Gossaert de Maubeuge, chargé de veiller à la construction du tombeau, et parti pour la Zélande où il vivait à la Cour d'Adolphe de Bourgogne.

*
* *

Nous avons déjà signalé les trois documents iconographiques dans lesquels on trouve les portraits d'Isabelle à l'âge d'un an et trois mois, puis à huit ans environ, enfin à dix-sept ans. En dehors de ces portraits conservés au Musée impérial de Vienne, dans l'ancienne collection Fétis et au Musée du Cinquantenaire de Bruxelles, l'iconographie d'Isabelle contient un certain nombre d'autres portraits qui confirment nos doutes sur l'impossibilité de fixer la personnalité du *Maître des demi-figures de femmes.*

Pour les effigies d'Isabeau, il nous est actuellement impossible de choisir entre Gossaert et Van Orley. [1] Nous venons de voir que Gossaert avait été chargé de surveiller la construction du tombeau de la reine Isabelle de Danemark, et nous savons qu'il exécuta des portraits, en 1516, à la Cour de Marguerite d'Autriche. D'autre part, des chroniques nous apprennent que Van Orley était peintre de la Cour de Danemark, et qu'il peignit, pour elle, en 1515 et 1516, plusieurs séries de portraits des fils et des filles de Jeanne de Castille. Enfin, nous n'oublions pas que Gossaert, en 1515, partageait avec le peintre-graveur Jacques de Barbari les faveurs de Philippe de Bourgogne quand celui-ci quitta le château de Suythbourg en Zélande, pour conduire Isabelle d'Autriche à Christian II, son fiancé.

En nous reportant à la tapisserie de Bruxelles, nous avons une image probablement véridique de la jeune princesse au moment de son mariage. [2]

Nous voici maintenant en présence de deux portraits d'Isabelle de Danemark : celui de la collection Tarnowski, à Dzikow, en Galicie, [3] et celui de la collection Ch.-Léon Cardon, de Bruxelles. [4] Nous avons la certitude

[1] A. Wauters, *ouv. cité.*

[2] H. Hymans, *Twee Vlaamsche « Primitieven » op de Tentonstelling van oude portretten Den Haag* (Onze Kunst, 1903, 2e trim., p. 112).

[3] Dr Osw. Rubbrecht, *ouv. cité.*

[4] Collection de M. Léon Cardon, à Bruxelles. Ce portrait a figuré aux expositions suivantes : Bruges, 1902, n° 221 ; Londres, 1906, n° 56; Tourcoing, 1907, n° 17; Bruges, 1907, n° 66. —

qu'ils ont été peints à la même époque. Nous connaissons les deux peintres intéressés directement au mariage de la jeune princesse : Gossaert et Van Orley, et nous ne parvenons pas à déterminer le rôle respectif de chacun de ces artistes dans l'iconographie d'Isabelle. Le portrait Tarnowski a été identifié grâce à l'*Isabelle de Danemark* peinte à la gouache dans le manuscrit n° 14516 de la Bibliothèque royale de Belgique, à Bruxelles, et nous ajoutons à ce témoignage celui de la tapisserie du Musée du Cinquantenaire. C'est une œuvre délicieuse, d'une facture souple, qui nous montre la reine, les mains appuyées sur un encadrement, vue de trois quarts, coiffée d'un escouffin posé en arrière et laissant voir de jolis cheveux dont les bandeaux font valoir son visage. Quelque chose d'italien règne dans la manière flamande de ce portrait. Tout indique qu'il est de Van Orley. Le portrait Cardon appartient à la catégorie des figures de femmes faisant un geste religieux (fig. 17). Isabelle y tient un vase de parfum. Les traits fins et réguliers, le demi-sourire candide qui se joue autour de la lèvre un peu forte des Habsbourg, la douceur et l'ingénuité du regard, la pureté de l'ovale du visage, la légèreté des cheveux d'un brun doré, tout indique l'idéalisation à la manière italienne, bien que les détails de la toilette demeurent de technique flamande. M. Hulin voit dans cette peinture un Van Orley, [1] mais il est prudent de la laisser à Gossaert, qui pourrait l'avoir exécuté chez Philippe de Bourgogne avec un parti pris d'idéalisation auquel la présence de Jacques de Barbari ne fut pas étrangère. [2] Sans nous rallier à l'opinion qui exclut le portrait Cardon de l'iconographie d'Isabelle, nous insistons sur la vérité du portrait Tarnowski comparé au dessin du *Recueil d'Arras* [3] (fig. 18), au portrait de Copenhague

Cf. H. Hymans, *l'Exposition des Primitifs flamands*, 1902, p. 80. — A.-J. Wauters, *L'Aventure romanesque d'Éléonore d'Autriche et du Palatin du Rhin, 1517, à propos d'un portrait de Gossart au Musée d'Amsterdam* (Revue de Belgique, 1911.) — Pol de Mont, *L'Évolution de la peinture sur panneaux aux XIV*, XV* et XVI* siècles, à l'Exposition de 1902*, Harlem, 1903.— G. Hulin, *Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs*, Bruges, 1902.— W.-H.-F. Weale (Burlington Magazine, vol. III, n° IX, déc. 1903, p. 257).— S. Ma. Florit y Arizeum dans les *Chefs-d'œuvre d'Art ancien à l'Exposition de la Toison d'Or*, Bruxelles, 1908.

[1] M. G. Glück voit dans ce portrait l'impératrice Isabelle de Portugal.

[2] Ce portrait est à rapprocher de celui de Jacqueline de Bourgogne. Cf. Burlington Magazine, mai 1908, Lettre de M. G. Hulin de Loo à l'éditeur au sujet de l'auteur du portrait de Jacqueline.

[3] « *Isabeau d'Autriche, sœur de Charles V, Empereur, femme de Christierne, roi de Danemarke* », fol. 79, n° 348.

17. — Isabeau d'Autriche, reine de Danemark

Mabuse (?) (Jean Gossaert dit de)

*(Collection Ch.-L. Cardon, Bruxelles)*

copié pour la collection de l'archiduc Ferdinand, aujourd'hui à Vienne, au portrait du Musée de Hampton-Court et à la gravure du colonais Jacob Binck.

C'est probablement à l'école néerlandaise que nous devons rattacher un autre portrait en buste d'Isabeau, aux mains croisées. Le catalogue de la Galerie royale d'Hampton-Court le classe sous le nom de L. Cornelisz, sans en faire une certitude. Ici, la personnalité du modèle est affirmée par l'inventaire des œuvres d'art possédées par le roi d'Angleterre Henri VIII. C. Justi [1] a cru reconnaître Isabeau dans un tableau d'une collection particulière, mais l'attribution reste douteuse.

*
* *

MARIE D'AUTRICHE, GOUVERNANTE DES PAYS-BAS. — Née à Bruxelles, le 17 septembre 1501, Marie d'Autriche fut élevée par sa tante Marguerite d'Autriche. [2] Comme ses sœurs, elle dut se plier à l'ambition des Habsbourg et épouser un roi. On lui choisit Ladislas Jagellon qui avait succédé à son père, en 1516, comme roi de Hongrie, sous le nom de Louis II. Le mariage fut célébré le 13 janvier 1522. Quatre ans après, le 29 août 1526, ce prince héroïque succombait à la bataille de Mohacks. [3]

L'esprit de domination des Habsbourg, qui venait de frapper cruellement Marie de Hongrie, fut cependant une des consolations de la jeune femme qui aimait le pouvoir. En 1530, à la mort de Marguerite d'Autriche, Charles-Quint n'hésita pas à lui confier le Gouvernement des Pays-Bas. Pendant vingt-quatre ans, Marie de Hongrie s'acquitta de cette mission avec une

[1] Carl Justi, *Zeitschrift für Kunst*, Leipzig, 1895, p. 161.

[2] Ouvrages cités (se rapportant à Charles-Quint et à ses sœurs) et Brantôme, *Vie des Dames galantes*, Discours III, p. 173. — Lanz, *Correspondenz Carlo V*, Leipzig, 1845. — Juste, *Les Pays-Bas sous Charles-Quint. — Vie de Marie de Hongrie*, 1855 (nouvelle éd., 1861). — Henne, *Histoire du règne de Charles-Quint en Belgique*, vol. X, 1858. — Wenzelburger, *Geschichte der Niederlande*, I, 1879. — C. Sepp, *De bibliotheek ener Konigin, Bibliographische Mededeelingen*, 1883, p. 110-182. *Allgemeine deutsche Biographie XX*, Leipzig, 1884, 378. — Kolde, *Martigaaf Georg und das Glaubenslied der Konigin Maria von Ungarn. Beitr. zur bayr. Kirchengeschichte*, 1896, II.

[3] Ladislas Jagellon, fils de Ladislas, roi de Pologne, élu roi de Bohême et roi de Hongrie en 1516, mort à Mohacks en 1526, eut pour héritière sa sœur Anne Jagellon, à qui Marie de Hongrie avait fait épouser son frère Ferdinand. Ce dernier, élu roi de Bohême du chef de sa femme, le 24 octobre 1526, fut proclamé roi de Hongrie à la diète de Fribourg en décembre 1526, malgré l'élection de Jean Zapolia, élu en Hongrie. Maximilien II hérita des biens de sa mère, à la mort de celle-ci.

souplesse et une fermeté égales à celles de Charles-Quint. Il serait trop long d'étudier en détail le gouvernement de Marie de Hongrie. Digne héritière de Marguerite d'Autriche, la nouvelle régente fut généreuse. Pour ne citer qu'un exemple de cette générosité, signalons l'achat qu'elle fit d'une œuvre de Jean van Eyck au barbier qui la possédait contre un office rapportant 100 florins par an. La situation des Flandres était cependant des plus difficiles, l'humanisme avait versé dans la Réforme, l'anarchie soulevait le peuple, l'ambition de Charles-Quint imposait à ses états de formidables contributions de guerre. Au milieu de tant de soucis, Marie de Hongrie associait l'âme d'une artiste au cerveau d'un diplomate sans fatigue apparente, sans autre but que la glorification des Habsbourg. Elle protégeait les arts, elle recommandait leurs maîtres aux princes de sa famille, et particulièrement à Charles-Quint dont elle était la conseillère.

En 1555, lors de l'abdication de l'empereur, cette femme d'un grand cœur, d'un esprit haut et ferme, se démit publiquement de ses fonctions. Malade comme son frère, elle résolut de terminer ses jours en Espagne, dans le repos et la prière. En 1558, les pressantes invitations de Charles-Quint l'avaient cependant décidée à reprendre le gouvernement difficile des Pays-Bas, lorsque survint la mort de l'empereur; Marie de Hongrie mourut elle-même peu de temps après, le 18 octobre 1558.

*
* *

Marie de Hongrie a influencé considérablement l'art du portrait au XVI^e siècle. Ne lui sommes-nous pas redevables d'une série de portraits de famille dont la plupart sont des chefs-d'œuvre de Titien et de Moro? A côté de ces génies, combien d'artistes secondaires très remarquables et d'écoles très diverses reçurent et exécutèrent les commandes de cette princesse !

Après le portrait du diptyque de l'ancienne collection Fétis dans lequel Marie semble avoir quatre ans et celui de la tapisserie du Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles, qui la représente à treize ans environ, le premier portrait de Marie, jeune fille, est celui du Musée royal de Budapest (fig. 19). Selon toute probabilité, il s'agit d'un portrait de fiançailles exécuté en Hongrie au moment du mariage de Louis II.[1] Les fiancés sont représentés dans le

[1] Je dois la photographie de ce double portrait à l'amabilité de M. Zoltan von Takacz.

18. — Isabeau d'Autriche, reine de Danemark

*(Bibliothèque d'Arras)*

même cadre. Louis II, âgé d'environ quinze ans, porte une couronne de roses sur ses beaux cheveux blonds qui retombent sur ses épaules. Vêtu d'un riche costume de damas à col de fourrure que retient une agrafe dans le goût de l'art barbare, il regarde Marie qui lui tend un œillet. La toilette de la fiancée est des plus curieuses. Deux grosses nattes roulées dans une résille de perles encadrent son visage et cachent ses oreilles. Une magnifique couronne s'appuie sur son front, un collier de diamants et de perles dans le style hongrois entoure son col et tombe sur le justaucorps de drap rouge doublé de fourrure qui donne à Marie la silhouette d'une princesse de Pisanello. Comparé aux effigies d'Isabelle et d'Éléonore, ses sœurs, le portrait de Marie a une saveur particulière. Le maître souabe qui l'a exécuté, sans doute d'après nature, s'est évertué à justifier le symbolisme des fleurs qui couronnent le fiancé et que tient la jeune fille. Il a voulu que le visage de Marie fût l'expression parfaite de la beauté germanique : rond, presque enfantin, avec des yeux brillants, des sourcils minces, un nez droit, une bouche souriante, quelque chose d'archaïque et de naïf qui fait songer à l'art rhénan du XV^e^ siècle.

Outre la médaille si caractéristique de Hans Beham le Vieux, fondue après 1530 et qui représente les deux époux face à face, a-t-il été peint un portrait de Marie de Hongrie, épouse? Tout nous le fait croire. Les comptes de Marguerite d'Autriche nous renseignent sur l'habitude qu'elle avait de faire peindre, par le même artiste, ses nièces et leurs époux au moment de leur mariage.

Si le portrait du Musée royal de Budapest montre un Louis II âgé d'environ quinze ans, celui du Musée royal de Bruxelles le représente à dix-neuf ans environ, comparé à la médaille de Bernhard Beham le Jeune fondue en 1525. M. A.-J. Wauters l'attribue à l'école néerlandaise du XVI^e^ siècle. A l'Exposition de la Toison d'Or, où il figura sous le n° 73, on pouvait le comparer au double portrait de Louis II et de Marie de Hongrie, exécuté, vers la même époque, pour l'*Album de portraits de la Maison de Bourgogne*. La comparaison permettait de croire que l'artiste du Louis II, de Bruxelles, était celui du portrait décrit en ces termes par l'inventaire de Marguerite d'Autriche : « *La portraiture de Madame Mairie, royanne d'Ongrie, habillée d'une robbe de drapt d'or, bigarré de velours noir à losanges, a ung colier au col et une bague y pendant à trois perles, à un bonnet richement painct sur son chief* ».

* * *

Désormais, nous ne connaîtrons plus la reine de Hongrie qu'entourée de ses voiles de veuve. D'une vertu austère, Marie renonça, dès 1526, aux merveilles de la toilette que les modes espagnoles importèrent en Flandre sous le règne brillant de Charles-Quint. Seule au milieu d'une cour luxueuse, elle apparaît en robe de velours noir, d'une forme monacale, la tête entourée d'un bonnet de veuve, qui dissimule ses cheveux, et dont les deux pans viennent retomber sur ses épaules. Son visage grave, dur et froid, indique qu'aucune passion humaine ne fera plus battre le cœur de cette femme.

Un second portrait, du Musée de Budapest, la représente dans ce costume sévère, les mains tenant des gants (fig. 20). Elle est encore jeune, mais ses traits portent la marque ineffaçable de la vie. Le regard semble plus dur dans ce masque d'une invraisemblable maigreur où la lèvre des Habsbourg apparaît très proéminente, le prognathisme des plus accentués. La peinture est sèche, nette, lisse, traitée par larges plans, sans détails; les tonalités noire et blanche de la robe augmentent la dureté de ce masque maigre et osseux.

Le panneau de Budapest est à rapprocher de celui de M. Léon Cardon (fig. 21). Même manière de comprendre et de traiter l'effigie humaine, même technique et pose presque identique : ces deux portraits ne dérivent pas de la même main, mais ils ont été exécutés par des peintres de l'école d'Utrecht. Non seulement la facture générale le prouve, mais encore les mains qui tiennent les gants, mise en scène particulière à cette école.

En 1753, J.-B. Descamps écrivait que Jean Mostaert avait fait des portraits de Marguerite d'Autriche et de Marie, et que ces portraits étaient perdus. D'autre part, une lettre de Marguerite d'Autriche, en date du 11 mars 1529, nous apprend qu'elle fit payer à son peintre : « *Jean Vernay la somme de XXV livres vj solg pour estra allé de la ville de Malines à Augsbourg devers l'empereur et le roy et la reine de Hongrie vers lesquels ladite dame l'envoya pour tirer et portraire leur philozomie au plus près du vif que possible lui serait* ». [1] Nous savons encore que Vermayen devait peindre les autres enfants de Ferdinand. [2]

[1] *Archives du royaume de Belgique*, n^os 1805-1806. Chambre des Comptes, n^os 1833-20787-20788. Collection des acquits des comptes de l'hôtel de Marguerite d'Autriche.

[2] Peut-être les portraits qui figurent sous les n^os 34 à 40 dans l'inventaire d'Argote de Molina (château royal du Pardo), représentant les filles de l'empereur Ferdinand et désignés sous le nom d'un peintre allemand, sont-ils ces portraits exécutés à Augsbourg.

Marguerite mourut pendant l'absence de Vermayen, mais les comptes furent exactement acquittés : « *A Jean Vernay les exécuteurs testamentaires de Marguerite lui font payer en octobre 1532 la somme de 50 livres, pour les portraits de Charles, de Ferdinand, d'Anne son épouse, de Marie de Hongrie, veuve de Louis II de Hongrie.* » [1] La reine avait pris Vermayen en si grande estime qu'en 1534 elle l'envoya en Espagne à ses frais, auprès de son frère, comme en fait foi la comptabilité de Prudenzio de Sandoval.

Dans les comptes particuliers de Marie de Hongrie, entre les années 1532 et 1535, on trouve les paiements de sept portraits de Marie et de quatre de Louis II, sans doute copiés sur des originaux dont l'un doit être le Louis II, du Musée royal de Bruxelles. Ces œuvres étaient offertes à des amis, ainsi qu'en témoigne le passage suivant de l'inventaire du château de Beloeil, dressé sur la demande de Philippe, comte de Ligne, mort en 1583, époux de Marguerite de Lalaing : « *ung petit tableau de l'efigie du roi Loys de Hongrie. L'efigie de la reine de Hongrie* ».

Il est difficile de rattacher à un de ces originaux le dessin conservé dans le *Recueil de portraits* de Lille. Il semble devoir pourtant être l'œuvre d'un des artistes qui ont entouré la Gouvernante vers cette époque.

L'effigie de Marie, conservée dans le manuscrit n° 14516 de la Bibliothèque royale de Belgique, doit être placée chronologiquement après les portraits du Musée de Budapest et de la collection Léon Cardon. La reine veuve a perdu l'expression dure et chagrine accentuée par la sécheresse du procédé de ces portraits. Le visage moins maigre donne une impression de détente, due à la souplesse de technique de la peinture. Grâce à cette effigie, nous expliquons le portrait de Marie, attribué à Antonio Moro, par le Musée des Arts Décoratifs de Paris (legs Peyre) (fig. 22). Visiblement plus âgée que sur les portraits précédents, la reine a repris un léger embonpoint et l'empâtement du bas du visage en atténue le prognathisme. Ce portrait est de grandeur naturelle. Vue à mi-corps, la silhouette de la reine se détache d'un fût de colonne dorique semblable à celles que nous voyons dans les portraits de Charles-Quint et de Philippe II, peints par Titien. A droite se voit une échappée sur un ciel dont les tonalités chaudes n'ont rien de flamand. La reine est parée d'une étole d'hermine qui indique que le

[1] Archives du département du Nord, à Lille. Chambre des Comptes, registre n° M. 216.

portrait a été peint en hiver. Sommes-nous en présence d'une réplique ou d'une copie flamande du portrait exécuté par Titien, à Augsbourg, en février 1549 et signalé dans l'inventaire du château de Binz? Quoi qu'il en soit, on ne peut douter de la ressemblance de ce visage.

L'année 1549 fut celle d'un événement important dans l'histoire de l'art. Le conseil de famille assemblé à Augsbourg réunit autour de l'Empereur toutes les illustrations de l'Europe, et Titien vint s'y mettre aux ordres de Charles-Quint et de Marie de Hongrie. Pour cette dernière, il exécuta vingt portraits de famille dont la liste a été retrouvée dans les inventaires de Marie. [1] La plupart de ces œuvres furent emportées en Espagne en 1556, par les soins de Cristoval de Calvete, organisateur des voyages impériaux. Après avoir fait partie de la décoration des châteaux de Binz, Turnhout et Mariemont, ils ornèrent le salon d'honneur du château royal du Pardo.

[1] A. Pinchart, *Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche* (Revue universelle des Arts, 1856, III, p. 127), d'après les Archives de Simancas Contadura Mayor (1re epoca, liasse 1093), donne la liste des objets d'art emportés par Marie de Hongrie en Espagne en 1556 ; dans cette liste figurent les portraits suivants du Titien : Charles-Quint à la bataille de Mülberg. Philippe II, en pied. Ferdinand Ier, roi des Romains. Les quatre filles de ce prince. L'archiduc Ferdinand, comte de Tyrol, son fils. Anne, sa fille, qui épousa Albert III, duc de Bavière. Maximilien, roi de Hongrie. Marie d'Autriche, sa femme. Christine, fille de Christian, roi de Danemark, mariée au duc de Lorraine, veuve de Marie Sforza, duc de Milan. Dorothée, mariée au comte Palatin. Frédéric II. Marie elle-même (la reine de Hongrie). Marie-Jacqueline de Bade, veuve de Guillaume Ier, duc de Bavière. Le duc d'Albe. Philibert-Emmanuel, duc de Savoie. Jean-Frédéric, duc de Saxe, fait prisonnier par Charles V, à Mülberg. Maurice, son successeur.

Les châteaux de Binz et de Mariemont ou Marienbourg, construits sous la surveillance de Jacques de Broeucq, et le château de Turnhout, dans la Campine, furent de merveilleuses œuvres d'architecture de style renaissance. Marie de Hongrie, aidée de sa sœur Éléonore, reçut à Binz, le 24 août 1549, le prince D. Philippe d'Espagne. Un des salons de cette demeure était orné des magnifiques toiles de Titien, dites les *Forces*. La décoration murale était de Michel Coxie.

Les fêtes et tournois donnés en l'honneur de D. Philippe restèrent célèbres. Le récit nous en est parvenu dans deux ouvrages de grand mérite, l'un espagnol, l'autre allemand. Cf. J.-Ch. Calvète de Estrella, *El felicisimo viaje del muy alto y muy poderoso principe Don Felipe*. Anvers, M. Micio, 1552. *Las Fiastas de Bins hechas por la serenisima royna Maria de Ungria*, fol. 102-205. *Turnier-Kampf und Ritterspid*, Francfort, 1550, illustré de 15 gravures sur bois, probablement de Hans Schaüfelein, qui représentent les exploits de la Table ronde. Les mêmes sujets furent reproduits, comme décoration murale, au château royal du Pardo.

20. — Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas

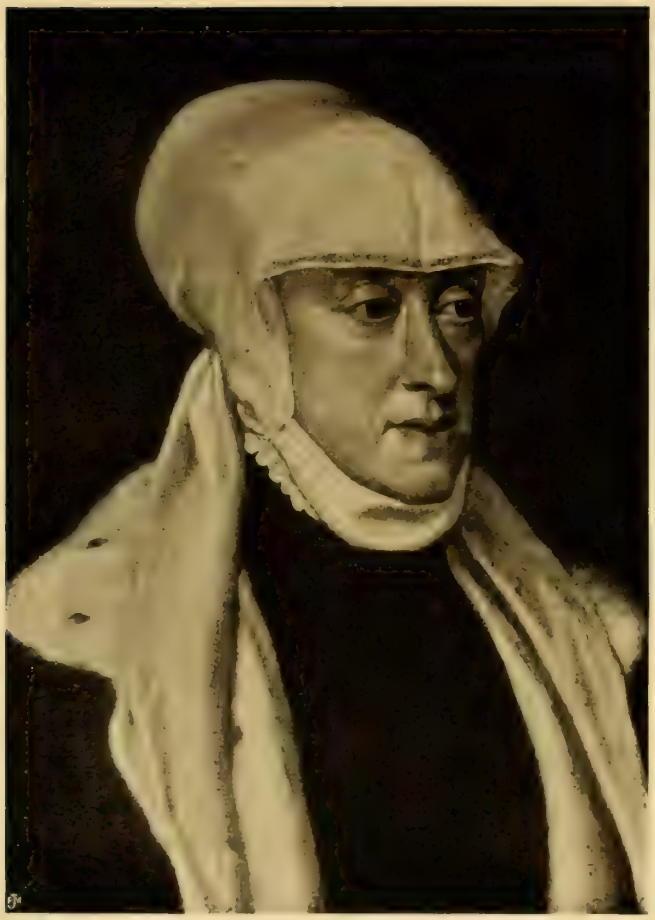
Auteur inconnu de l'école d'Utrecht

(Musée de Budapest)

21. — Marie de Hongrie

Mabuse (?) (Jean Gossaert dit de)

*(Collection Ch.-L. Cardon, Bruxelles)*



22. — Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie

Auteur inconnu

*(Musée des Arts Décoratifs, Paris)*

Cliché extrait de l'ouvrage du Dr O. RUBBRECHT :

*L'origine du type familial de la Maison de Habsbourg*

Vasari cite le portrait de Marie, G. Gronau parle de plusieurs portraits de famille, sans insister sur l'importance de cette commande ; il n'en donne pas la liste complète. [1] Les auteurs contemporains parlent des uns ou des autres, mais ne les décrivent pas. Que sont-ils devenus? Nul ne s'en est inquiété jusqu'ici. Plus avisé, A. Pinchart sent que le mystère plane sur la destinée de ces portraits et dit que non seulement des portraits du Titien, mais ceux d'autres auteurs ont disparu sans laisser la moindre trace. Des artistes eux-mêmes sont devenus inconnus, après avoir été cités comme peintres de Cour largement appointés, si on en croit les comptes impériaux, tels Wilhem Scrots qui semble n'avoir jamais existé, et Michel Van Coxie, dont les œuvres envoyées en Espagne par Marie figurent sous le nom d'un maestro Miguel, inconnu, originaire de Flandre ; Cristoval d'Utrecht, Vermayen, etc., eurent le même sort pendant des siècles.

Les fêtes d'Augsbourg, si importantes au point de vue politique, n'ont pas eu toutefois l'éclat des fêtes plus intimes données par Marie de Hongrie au jeune et brillant prince d'Espagne, D. Philippe. Au mois d'août 1549, les tournois, joutes, représentations, entrées triomphales, chasses et bals se succèdent sans interruption. Marie et sa sœur Éléonore donnent, dans leurs châteaux de Binz et de Mariemont, une série de fêtes dont les récits font encore notre admiration. Là furent présentées au futur roi les richesses d'art inestimables du château de Binz, richesses qui furent conservées à la postérité grâce à la précaution que prit Marie de les mettre en sûreté au moment de l'approche des armées de Henri II, en 1552.

C'est au moment de ces fêtes que le peintre Antonio Moro fut présenté à la Cour flamande, et qu'il eut l'honneur, après le portrait de D. Philippe, d'être admis comme peintre de Cour. C'est probablement à cette époque qu'il fit le portrait d'Éléonore. Marie manifesta une telle admiration pour le grand portraitiste que, grâce à la protection spéciale de la souveraine, il fut reçu avec honneur aux Cours de Portugal, d'Espagne et d'Angleterre où nous le retrouverons aux chapitres suivants.

Marie elle-même posa devant son peintre en 1554. M. Valerian Von Loga [2] ne voit, dans le portrait conservé actuellement à Hooly-Rood, qu'une ancienne

[1] G. Gronau, *Titian*, éd. anglaise, Londres, 1904, p. 148.
[2] V. von Loga, *art. cité*, p. 103.

copie du portrait original. M. H. Hymans [1] y voit au contraire la main même d'Antonio Moro et pense que sa présence en Angleterre serait une preuve d'identité, parce que le portrait original aurait été donné à Marie d'Angleterre; mais cet auteur fait erreur, le portrait d'Antonio Moro figura dans le salon d'honneur du Pardo, n° 44 (fig. 23). La facture du portrait d'Hooly-Rood est grasse, chaude, quoique restant dans les tons neutres, du noir pour les vêtements et du verdâtre sombre pour le fond. La reine, alourdie par les ans, n'a plus la silhouette dure et sèche représentée dans les œuvres des peintres maîtres ou camarades d'école d'Antonio Moro; le procédé si maigre de l'école d'Utrecht est ici transformé, la souplesse du modelé fixe sur les traits les sentiments intérieurs, l'énergie de l'âme se tempère de bonté et d'indulgence. C'est la même effigie que saisira sur le vif Leone Leoni, lorsque Charles-Quint l'appellera dans les Flandres pour y préparer les statues tombales destinées à perpétuer à travers les siècles le souvenir de la famille impériale.

Le Cabinet des estampes de Budapest conserve les gravures et documents suivants représentant la reine : [2]

1. « *Maria Dei Grà. Hungarioe Ac. Boemioe Regina Caroli V Imperatoris Soror* », gravure en taille-douce, signée : F. H.

2. « *Maria Regina Hongar. Guber. Belgii Soror Imperat. Caroli Quinti* », gravure en taille-douce, signée : K. v. Sichem sculp. et excud.

3. « *Maria Van Oostenryke Koningin van Hongarye* », extrait d'un livre hollandais, signé : H. Deel. — Pag. 76.

4. « *Maria Regina Hung. Boh. ..... Lodov. Uxor Phil. Reg. Hisp. Fil.* », médaille de bronze.

5. « *Maria* (Regina) *Ungarie* », bois attribué à Hans Sébald Beham.

6. « *Viva Effigies Reginae Mariae, Invictissimi Imperatoris Divi Caroli quinti Sororis* », bois d'un maître allemand, signé : J. M. D. Vitebergae 1559.

7. *Marie d'Autriche Royne de Hongrie et sœur de l'empereur Charles le V*, gravure, signée : B. Moncornet excu.

[1] H. Hymans, *ouv. cité*, p. 34.

[2] Je remercie M. Zoltan von Takacz de m'avoir communiqué cette liste.

23. — Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie

Antonio Moro (?)

*(Collection Royale d'Angleterre, Holyrood Palace, Édimbourg)*

# CHAPITRE III

Formation d'une école nationale portugaise, influencée par Jean van Eyck. — Interpénétration entre les écoles portugaises et néerlandaises. — Francisco de Olanda. — Affonso Sanches Coelho, peintre d'origine portugaise ; sa date de naissance, sa formation artistique. — L'impératrice Isabelle de Portugal ; sa biographie. — Le tableau votif du couvent de la Miséricorde de Porto. — Le portrait type de l'impératrice ; les portraits et gravures qui en dérivent.

Jusqu'ici on nous montrait l'art ibérique asservi, dès ses débuts, à des influences étrangères, alors qu'en Portugal et sur la frontière de Vieille Castille une admirable pléiade de peintres avait su réaliser, dès le XV^e^ siècle, un type d'art très personnel. S'il est vrai que cet art dérive de Jean van Eyck, il serait inexact de dire qu'il n'a produit que des copies serviles de ce maître et de ses disciples. L'école s'est formée et a évolué au milieu des influences étrangères, mais elle n'en resta pas moins absolument nationale. Aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, elle se divisera en plusieurs branches : l'école essentiellement portugaise perpétuera son type avec un peintre né en Espagne, Carreno di Miranda ; celle de Madrid évoluera rapidement et aboutira à Velasquez, peintre d'origine portugaise. L'école de Tolède, indépendante peu de temps après sa formation, suivra son grand maître Teotocopulo, dit le Greco, et l'influence de sa technique se prolongera jusqu'à notre époque.

*
* *

Dès l'origine de la monarchie portugaise, des alliances de famille ont été contractées presque à chaque génération entre le Portugal, la Flandre, la

Bourgogne, la Castille et l'Aragon. [1] Chacun de ces mariages est le prétexte d'échanges d'ambassades dans lesquelles on trouve presque toujours un peintre chargé de prendre au vif le portrait d'un des fiancés. Naturellement, au XV^e siècle, l'art du portrait individuel, orgueil de la peinture septentrionale, s'impose dans la péninsule.

Si des influences florentines s'étaient fait sentir en Castille dès le XIV^e siècle avec Gerardo Starnina, elles furent éphémères. Quant aux influences flamandes, il est possible d'en suivre l'évolution et de reconnaître non seulement celles des grands maîtres, mais aussi celles d'écoles spéciales : Bas-Rhin, Tournai, Louvain, Anvers, puis Utrecht dont l'influence deviendra prépondérante à la fin du XV^e siècle. [2]

Un fait très important, dans l'histoire de l'art du portrait, est le mariage de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal. Parmi les ambassadeurs du duc de Bourgogne se trouvait le peintre Jean van Eyck qui quitta Lille à la fin de l'année 1428, et aborda à Lisbonne peu après. [3] Ayant exécuté le portrait de

[1] N'oublions pas, en effet, que la première maison de Bourgogne détache de sa souche le prince Henri le Jeune, qui épouse la fille d'Alphonse VI, roi de Castille. En 1112, il s'empare des provinces ibériques qui bordent l'Océan et, se déclarant indépendant, fonde le royaume de Portugal.

Frédéric III, emp., 1440-1493,
ép. en 2^e noces Éléonore de Portugal,
fille de D. Duarte.
Maximilien I^er, emp., 1493-1519,
ép. Marie de Bourgogne.
Philippe le Beau
ép. en 1496 Jeanne la Folle,
fille de Ferdinand V et d'Isabelle,
les Souverains Catholiques.

Philippe III le Bon,
Duc de Bourgogne, 1396-1467,
ép. en 3^e noces Isabelle de Portugal,
fille de Jean I^er.
Marguerite d'Autriche ép. en 1497
Don Juan, Prince des Asturies,
fils de Ferdinand et d'Isabelle.

[2] E. Bertaux, *La peinture et la sculpture espagnoles aux XIV^e et XV^e siècles* dans *l'Histoire de l'Art*, publiée sous la direction d'André Michel, t. III, 2^e partie, p. 744. — E. Bertaux, *Les primitifs espagnols* (Revue de l'Art Ancien et Moderne, 1906, vol. II, à 1910). — Zarcos del Valle, *Coleccion de Pintores, Escultores y architectos desconocidos*, dans la *Coleccion de Doc. ined. para la Historia de España*, 1870, t. V. — Gilman, *Enciclopedia* (voir aux noms les articles de B. M. B. Cossio).

[3] Viconde de Santarem, *Quadro élementra das relacões politicas e diplomaticas de Portugal*, Paris, MDCCCXLIII. *Relação da embaixada dos embaxaderes de Felipe o Bom, Duque de Borgonia*, t. III, p. 43. — Comte de Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, Paris, 1849, t. I, p. xxx. — Sempere y Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1880, t. I, p. 213. — Sempere y Miquel, *ouv. cité*, t. I. — E. Fétis, *Les Artistes belges à l'étranger*, Bruxelles, 1817-18, t. I.

l'infante Isabelle [1] qui fut envoyé à Bruges, le 12 février 1429, à destination du duc, Jean van Eyck — *Juan de Yel* selon son nom portugais — fit un voyage dans les terres et prit le portrait de plusieurs personnages de la cour de Castille. S'ajoutant au renom que les œuvres religieuses des frères van Eyck avaient acquis en Europe, ces portraits exercèrent une réelle influence sur l'art hispano-portugais. Cette influence se fit sentir dans presque toute la péninsule, mais la technique de Jean van Eyck paraît avoir été plus particulièrement imitée en Portugal et sur les rives espagnoles du Douro et du Tage. Dans les autres provinces espagnoles, l'imitation se borne à la composition et au dessin.

A notre avis, l'origine de l'école de portraitistes qui aboutira à Sanches Coelho et à ses successeurs doit être expliquée d'abord par l'imitation de la technique de van Eyck, transmise principalement par Nuno Gonçalvès et son école, ensuite par l'influence de peintres hollandais du pays d'Utrecht.

Un des premiers peintres de portraits que nous devons aussi considérer comme un précurseur est Jorges Inglès. [2] Tous les éléments caractéristiques des effigies officielles du XVI^e siècle se trouvent en germe dans les œuvres de Gonçalvès et de Jorges. Citons les deux portraits du marquis et de la marquise de Santillane de ce dernier. [3] L'attitude des personnages agenouillés devant un siège recouvert d'un ample drapé de velours sombre, au milieu d'une pièce nue dont la fenêtre s'ouvre sur un ciel lumineux, évoque celle des donateurs de l'école des van Eyck. Néanmoins, ces œuvres ont une originalité propre, les détails sont supprimés et l'ensemble des compositions donne une impression de majesté qui révèle le caractère des peintres espagnols.

Peut-être aussi le style de Claus Sluter, transmis dans la péninsule par les artistes espagnols qui travaillèrent aux tombeaux des ducs de Bourgogne, [4]

[1] Ce portrait a été perdu, mais il en existe des copies. Un portrait de Philippe et d'Isabelle a figuré à l'*Exposition de la Toison d'or*, Bruges, Cat., 1907, N° 13.

[2] Cean Bermudez, *ouv. cité*, t. II, p. 309.

[3] D. Inigo Lopez de Mendoza, premier marquis de Santillana, fit peindre ce retable et le laissa, par testament du 5 juin 1455, à l'hôpital qu'il avait fondé à Buitrago. Les panneaux étaient, en 1907, au palais du marquis de Santillana, à Madrid. Cf. E. Bertaux, *La peinture et la sculpture espagnoles aux XIV^e et XV^e siècles*, art. cité.

Nous savons que le duc de l'Infantado fit venir Jorges à Madrid pour y faire des portraits de personnages de cour.

[4] Le marquis de Santillana fit élever à sa sœur un tombeau de style franco-bourguignon très pur, au monastère de Lupiana, près Guadalojasa.

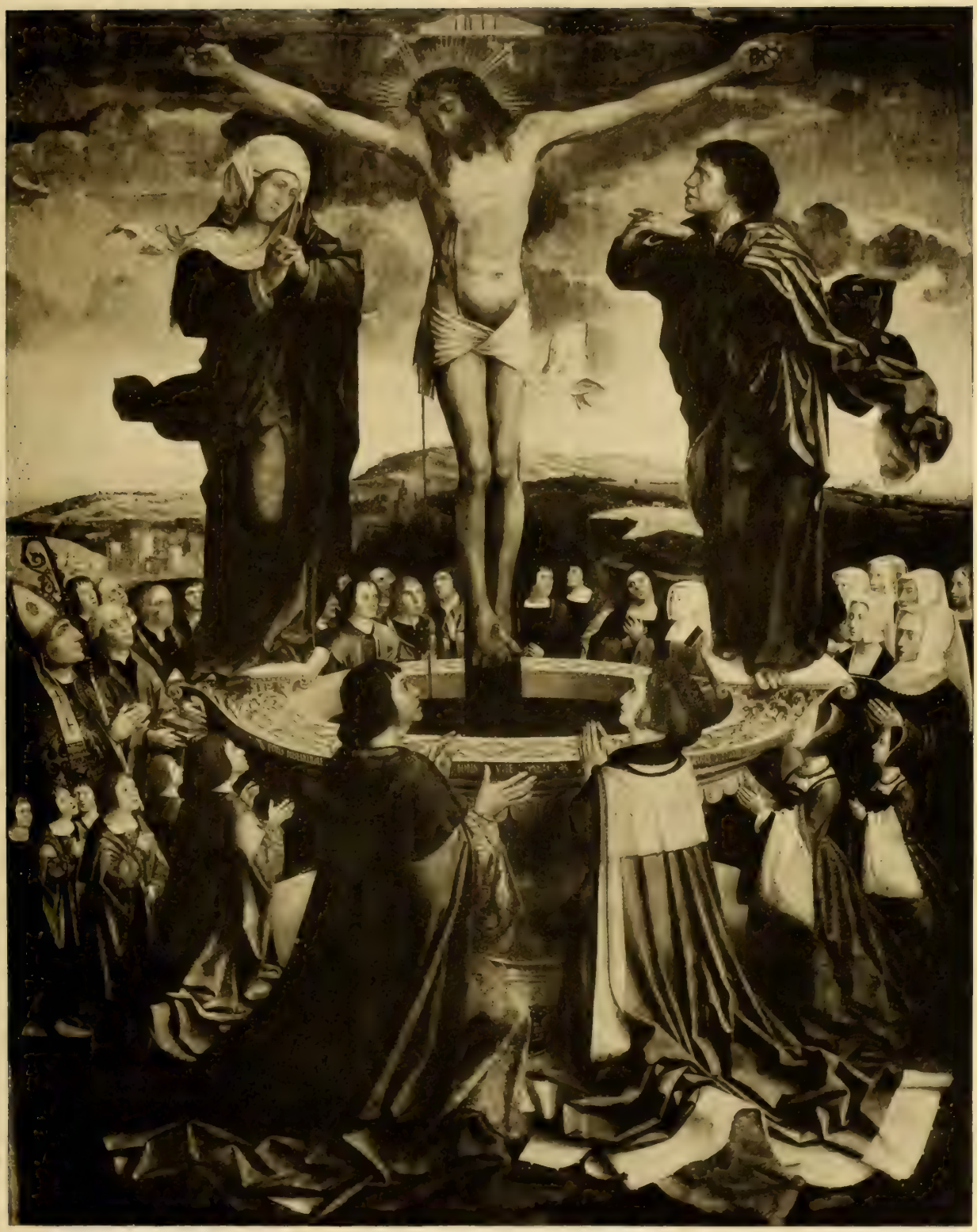
se trouva-t-il correspondre au sentiment réaliste des artistes hispano-portugais; quoi qu'il en soit, ceux-ci s'attacheront à réaliser de plus en plus exactement l'impression générale, les larges effets lumineux sur les draperies amplement traitées, les mystérieux effets du clair-obscur.

Les influences flamandes et bourguignonnes ne sont pas les seules que nous trouvions dans les portraits de l'école hispano-portugaise. Nous avons démontré que la plupart des peintres de la cour de Bruxelles, sous Philippe le Beau et Marguerite d'Autriche, étaient hollandais. C'est donc une influence hollandaise qui sera transmise aux peintres de portraits des Cours de Tolède et de Lisbonne. Van Latham, [1] peintre de Cour, décorateur, organisateur des fêtes officielles, eut, par ces fonctions, une grande influence sur l'art à la Cour espagnole de Philippe le Beau et de son fils.

Nous pouvons nettement saisir l'influence néerlandaise en étudiant l'évolution de l'école d'Utrecht, d'après les portraits peints par Wilhem Corneliz, Jacques de Harlem, Jean Mostaert, Jacob van Latham, G. Key de Breda, Cristobal d'Utrecht, Jean van Scorel, Martin van Heemskerk et enfin Antonio Moro. La plupart de ces peintres ont fait le voyage d'Espagne soit avec Philippe le Beau, soit avec son sénéchal, Philippe de Bourgogne, seigneur de Zélande; plusieurs même séjournèrent toute leur vie en Portugal ou en Espagne. Par l'effet d'un mystérieux hasard — peut-être par une influence antérieure qu'expliquent les rapports maritimes entre les deux pays — la technique de ces peintres se rapproche de celle des artistes portugais : *faire* très lisse, simplicité dans les moyens, fonds unis. Mais la technique portugaise n'est pas une imitation du *faire* néerlandais, elle a son originalité propre.

Occupés de réalisme, les peintres portugais reproduisent la figure humaine tels qu'ils la voient ; on ne trouve donc jamais, dans leurs portraits du milieu du XV^e^ siècle, notre type médiéval émacié. Si le masque est allongé, c'est qu'il est la reproduction du type national portugais. Leur notion du corps humain, de ses lignes, de ses proportions indique une certaine liberté de

[1] Van Latham, peintre de Cour de Philippe le Beau et de Charles-Quint, fit plusieurs voyages, en Espagne, à la suite de son protecteur, Philippe, sénéchal de Bourgogne. Descamps dit que son premier voyage en Espagne date de l'année 1501. Cf. Descamps, *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Rotterdam, 1725, t. I.



24. — Tableau dit « Fons Vitae »

Auteur inconnu de l'école portugaise

*(Salle des seances de la Confrérie de la Miséricorde de Porto)*

plastique, dérivant de la nature même. Il est juste d'observer que l'idéal de certains peintres portugais semble avoir été de donner, aux effigies royales principalement, une dignité de maintien qui les rapproche des icônes byzantines. Le sentiment de la vie n'est pas rendu par les détails, mais par l'exactitude des lignes. La tête est généralement droite, le regard fixe et triste, l'œil n'est pas noyé dans l'orbite, les lignes qui l'enveloppent restent accusées ; le trait qui marque le nez est accentué. La bouche a un type particulier qui mérite de fixer notre attention : elle est pincée, la lèvre supérieure très arquée, l'inférieure toujours très forte et très charnue. Les mains sont démesurément allongées et, dans les portraits de femmes, d'une minceur exagérée.

Le prototype de toutes ces figures, par leur aspect général, est évidemment emprunté à Jean van Eyck, mais les procédés de ce maître se sont modifiés en Portugal, grâce à l'influence de la lumière sur les figures. Les portraits des princes de la Maison royale de Portugal réunis autour de saint Vincent, par Nuno Gonçalvès, [1] nous permettent de saisir nettement les caractères de cette évolution ; ces portraits sont du van Eyck brutal, exécuté sous un ciel du Midi. Si les nations se laissent conduire par des penchants primitifs, elles cèdent à ces mêmes impulsions dans les arts. Le climat de la patrie imprime aux artistes certains caractères qu'ils n'auraient pas ailleurs : c'est le ressort qui meut et guide, avant toute autre influence, le génie du peintre ; il n'obéit qu'accessoirement aux autres principes. Les écoles ibériques sont particulièrement sensibles à cette influence du terroir; aussi verrons-nous le réalisme des pays du Nord se transformer rapidement en Portugal, dès le milieu du XVI^e siècle.

La peinture portugaise est grasse, veloutée ; elle est généralement exécutée en pleine pâte, mais sans épaisseur de couleurs, au pinceau doux, non à la brosse. Les procédés de broyage des couleurs, leur mélange aux huiles grasses sont empruntés aux Flamands et rendent les mêmes effets que chez les peintres du Nord où la couleur semble coulée et non posée. Le travail est souvent exécuté à même de lourds panneaux de bois, sans enduits préalables. Quelques œuvres portugaises sont reconnaissables aux bois sur lesquels elles ont été peintes, les forêts du Tras-os-Montes d'où proviennent la plupart de

[1] José de Figueiredo, *O pintor Nuno Gonçalvès (1450-1471)*, Lisboa, 1910.

ces panneaux renfermant soit des essences d'arbres d'origine africaine, soit, au contraire, des châtaigniers dont le bois est particulièrement dur.

Dans les portraits, cette épaisseur de pâte, dont une partie s'imprègne dans le bois même, donne une chaleur aux tons qui rendent ainsi admirablement la douceur de coloration des velours de Grenade aux tons sombres des vêtements de la plupart des gens de qualité. [1] Les détails de l'ornementation des habits, les bijoux, touchés du bout du pinceau, sont rendus avec une minutie qui tient du prodige. Tout cet ensemble si « fait » reste néanmoins à son plan, pour laisser apparaître la figure, quelquefois durement, surtout dans les portraits de femmes dont les chairs du visage semblent à peine modelées. La gradation des demi-teintes y est quelquefois si insensible que le visage fait masque, et ceci apparaît encore plus dans les portraits d'infantes de sang portugais, la plupart rousses à carnation blafarde.

Bref, au commencement du XVI^e siècle, nous assistons à une interpénétration des écoles néerlandaises et portugaises qui nous permettra de comprendre, vers le milieu du siècle, la similitude entre les portraits des deux peintres officiels de la Cour des Habsbourg : le Hollandais Antonio Moro et l'Hispano-Portugais Sanches Coelho.

*
* *

Antonio Moro, élève de van Scorel, a été considéré jusqu'ici comme le seul maître ayant influencé l'art du portrait en Portugal au XVI^e siècle; mais nous démontrerons aisément que l'influence de l'école d'Utrecht s'est exercée avant lui dans la péninsule.

Connu en Hollande, comme élève de van Scorel, Cristobal d'Utrecht, [2] que les critiques d'art insuffisamment documentés nous montrent débarquant

[1] La fabrication des velours de Grenade était une des industries les plus florissantes de cette ville; elle était entièrement aux mains des Juifs. Les rois d'Espagne encouragèrent cette industrie après l'expulsion des Juifs et des Maures. Nous voyons les personnages des Cours de Madrid et de Lisbonne habillés de ces merveilleuses étoffes jusqu'au XVII^e siècle.

[2] Cristobal d'Utrecht, né à Utrecht en 1498, mort en Portugal en 1557, élève de van Scorel, débarqua jeune à Lisbonne. S. Viterbo dit qu'il était établi en Portugal avant 1537. Il fit les portraits de Jean III et de sa famille. On connaît mal ses œuvres. Cf. D. Narciso Sentenach y Cabanas, *La pintura en Madrid, desde sus origines hasta il siglo 19*, Madrid, 1907, p. 11. — José de Figueiredo, *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, Lisboa, 1908, p. 54. — Raczynski cite deux Christophe d'Utrecht.

en Portugal à la suite de Moro, en 1550 ou même en 1552, serait, au dire d'anciennes chroniques portugaises, un artiste d'une valeur hors pair dont les œuvres étaient estimées à l'égal de celles de l'énigmatique Grão Vasco. Les mêmes chroniqueurs le font arriver fort jeune en Portugal. M. J. de Figueiredo lui attribue un portrait de Vasco de Gama. Né en 1498, à Utrecht, Cristobal aurait donc été établi en Portugal avant 1524. [1] Comment expliquer que le même auteur discerne, dans le portrait du célèbre navigateur, un des types de la manière portugaise, à moins de voir dans Cristobal un de ces artistes mixtes, comme nous en trouverons un, cinquante ans plus tard, dans l'auteur des deux princesses agenouillées du Musée de Madrid et de celle qui tient des fleurs, du même Musée?

En tout état de cause, nous savons que cet artiste néerlandais était peintre de la Cour de Lisbonne et qu'il exécuta, comme tel, les portraits de Jean III et de sa famille.

Nous voyons combien la colonie artistique hollandaise était prospère en Portugal et en Espagne par le grand nombre de décorateurs et de peintres-verriers qui y étaient établis dès la fin du XV^e siècle. Nous en trouvons la mention dans le recueil d'archives de M. Marti y Monso. [2] Ces documents, d'un intérêt inappréciable, nous permettent d'établir qu'un décorateur du nom d'Antonio de Olanda [3], miniaturiste et peintre-verrier, fut professeur de

[1] Souza Viterbo, *Notas de Algumas pintores*, 1^e série, p. 152.— Comte Raczynski, *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, Paris, 1847. — Comte Raczynski, *Les Arts en Portugal*, Paris, 1846.

[2] José Marti y Monso, *ouv. cité*. Voir les années 1520 à 1550 pour les artistes verriers dont le prénom est suivi de celui de Olanda.

[3] Une famille plus spécialement désignée sous le nom de Olanda ou Hollanda comprend Antonio de Olanda, qui fut professeur de dessin à la cour de Portugal et auteur de miniatures et de portraits aux deux crayons. Son fils, Francisco, né, selon Raczynski et de Vasconcellos, en Hollande en 1518, en Portugal en 1517, selon Bermudez, mort le 15 juin 1584, fit le portrait de la reine Catherine. Nous le voyons exécuter en 1537, à Valladolid, le portrait de l'impératrice Isabelle. Il quitta cette ville avec Charles-Quint qu'il suivit en Italie, vint à Rome où il se fixa pour longtemps. Il fut en grande faveur auprès du pape Paul III. Artiste très diversement doué, Francisco reste particulièrement connu comme poète et écrivain d'art. Il s'illustra comme ornemaniste, décorateur et organisateur de fêtes officielles. Présenté à François I^er en Savoie, il vécut quelque temps auprès de ce roi, mais il retourna bientôt à la Cour pontificale, où devait s'écouler la plus grande partie de sa vie. Il revint définitivement dans sa patrie en 1548. Il

dessin à la Cour de Lisbonne. Ce serait d'après ses portraits dessinés que Simon Bening aurait composé des généalogies illustrées de la Maison royale de Portugal. Nous connaissons de lui quelques beaux manuscrits dont la technique est nettement néerlandaise, tandis que celle de son fils marquera le commencement d'une évolution dans l'art péninsulaire. Francesco, né à Lisbonne probablement en 1517, prendra place parmi les artistes portugais, grâce à ses portraits de Jean III, de Catherine et d'Isabelle de Portugal, auxquels s'ajoute peut-être la miniature allégorique de Marie de Portugal.

Si cet artiste, dont la vie s'est écoulée en partie à la Cour du pape Paul III, n'est guère connu comme peintre de portraits, son talent d'enlumineur et de dessinateur était des plus renommés. En outre, il a laissé des poésies qui auraient suffi à le rendre célèbre. En 1548, de retour en Portugal, il s'appliqua à décrire les œuvres de ses prédécesseurs. Le manuscrit de la « *Pintura antigua* » [1], qui se trouve à la Bibliothèque de Lisbonne, permet non seulement d'identifier des œuvres d'auteurs inconnus, mais nous donne aussi d'excellentes appréciations sur l'influence des peintres étrangers en Portugal.

faisait partie du service d'honneur du Cardinal-Infant de Portugal, en 1539. Ses dessins de l'Escurial nous montrent un artiste doué pour la grande peinture ; nous ne pouvons lui donner que quelques miniatures. Ses biographes ignorent les portraits peints qu'il exécuta en Portugal, en Espagne et en Italie, dont nous connaissons quelques-uns par les inventaires des œuvres artistiques possédées par les souverains de Portugal et d'Espagne,

Nic. Antonio, *Bibliotheca hispana nova*, 1783, t. I, p. 433.

Marie de Hongrie, dans l'inventaire écrit de sa main en espagnol, dit « *Francisco de Olanda* ». Cf. Innocencio Francisco da Silva, *Diccionario bibliographico portuguez*, 1859, t. II, p. 390.

Raczynski, *Dictionnaire historico-artistique du Portugal, ouv. cité*, p. 136. Id., *Les Arts en Portugal, ouv. cité*, p. 5 et suiv. — Joaquim de Vasconcellos, dans l'*Archeologia artistica*, vol. I, fasc. IV, Porto, 1879.—Id. *Francisco de Hollanda, Vier Gesprache über die Malerei geführt zu Rom*, 1558, Wien, 1899.—Id., dans les *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit Neue Folge*, IX Band. — Léon Dorez, *Psautier de Paul III*, Manuscrit latin 8880, de la Bibl. Nat. de Paris, p. 10. — J. de Vasconcellos, *F. de Hollanda*, dans *Oud Holland*, 1901, p. 54.

[1] Francisco de Hollanda, *Memoria* dans *Litt. portug. publicados pela Academia real des Sciencias*, t. III, pp. 42 à 44. Il existe, à la même Académie, des copies des ouvrages de Francisco intitulés : 1° *Da Pintura Antiga*, 1549 (inclus dans les *Dialogos de tirer pelo natural*) ; 5° *Fabrica que falece a cidade de Lisboa*, 1571.

Leo Rouanet a donné en français une édition des *Quatre dialogues sur la peinture de Francisco de Hollanda*, Paris, 1910.

Dans son manuscrit, Francisco de Olanda, sous le nom d'*Aigles*, désigne les artistes les plus célèbres. Au n° 18 figure Nuno Gonçalvès.

25. — Isabelle de Portugal, impératrice

*(Bibliothèque d'Arras)*

Ces artistes hollando-portugais sont si intimement liés à ceux des écoles portugaises proprement dites qu'il nous est impossible de les isoler et de distinguer actuellement leurs œuvres de celles des grands centres artistiques de la péninsule : les écoles de Coïmbre, de Viseu et d'Evora. Du reste, nous retrouvons tous ces peintres, mis en contact les uns avec les autres, grâce aux travaux exécutés à la cathédrale de Tolède. Ce monument, unique au monde, absorbera toutes les influences étrangères pour devenir l'œuvre la plus essentiellement nationale de toute la péninsule. Philippe le Beau, à son premier voyage en Espagne, y amena, sur la recommandation de son sénéchal, Philippe de Bourgogne, des artistes flamands-bourguignons et hollandais. Les Vigarny [1], famille de sculpteurs, semblent avoir pris très vite une supériorité marquée sur les autres artistes travaillant à Tolède. Ses membres deviennent rapidement espagnols : Philippe Vigarny, que M. Martinez Sanz a identifié avec le sculpteur Philippe de Bourgogne, originaire de Langres, a un fils, né en Espagne, et connu sous le nom de Juan de Borgoña. Peintre de mérite, il travailla avec des familles d'artistes originaires de Castille, les Comontès, les Rincon, auxquels il faut ajouter Vasquez, Diego Lopez et Alonso Sanches, originaires de Portugal. [2]

On exécuta aussi, à la fin du XV^e siècle, des travaux de décoration très

[1] Vigarny, famille de sculpteurs et de peintres, originaire de Bourgogne, d'où leur surnom espagnol « Borgoña », fut envoyée en Espagne par Philippe de Bourgogne, seigneur de Suybourg en Zélande, sénéchal et valet de chambre de Philippe le Beau. Protecteur éclairé des arts, Philippe, sénéchal de Bourgogne, emmena aussi, à la Cour d'Espagne, des peintres hollandais ; tous ces artistes travaillèrent en Castille. — Philippe Vigarny, architecte et sculpteur, vint travailler à la cathédrale de Tolède, en 1495 et 1545. Son fils, Juan, né en Espagne, fut un peintre de mérite ; il travailla dans son art à la décoration de cette même cathédrale. Cf. Cean Bermudez, *ouv. cité*, t. I, p. 163 (voir Borgoña). — E. Plon, *Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887, p. 294 (pour Philippe de Bourgogne).

[2] Inigo Comontès, peint, en 1495, l'*Histoire de Pilate* et, en 1529, une chapelle de la cathédrale de Tolède. Son fils Francesco travailla, en 1533, avec les Vigarny ; il a fait de bons portraits : le *Cardinal Tavera* en 1545, l'*Archevêque de Séville* en 1547. Son style est, au dire de ses contemporains, grand et large. Ses portraits sont de grandeur naturelle.

Antonio Comontès, disciple d'Antonio del Rincon, travailla, en 1519, à Tolède, pour Juan de Borgoña. Cf. Cean Bermudez, *ouv. cité*, t. I, p. 351.

Antonio del Rincon, né à Guadalajara, vers 1446, a été, en Italie, le disciple d'Andrea del Castagno et de Dom. Girlandajo ; il a donc subi une influence italienne. Très apprécié de Ferdinand et d'Isabelle, les Souverains Catholiques, on sait qu'il retraça leurs traits et ceux des princes ; il entra définitivement à leur service, les accompagnant dans leurs « jornadas ». Bermudez

importants à l'Université d'Alcala de Hénarès; la plupart des peintres que nous venons de citer semblent y avoir collaboré, mais principalement les peintres Diego Lopez et Alonso Sanches. Cet Alonso Sanches, dont Bermudez énumère les travaux, n'est pas l'artiste connu universellement sous le nom de Alonso Sanches Coello. Est-il de sa famille? Nous l'ignorons. Cette similitude de noms a amené des confusions regrettables, contre laquelle Raczynski nous met en garde, Coello étant connu sa vie durant et signant de son nom paternel seul : *Sanches*. Si le premier peintre de ce nom n'a aucun intérêt pour nous, le second est l'admirable portraitiste, qui, sorti d'un milieu

assure, d'après les comptes de la cathédrale de Tolède, année 1483, que ce sont Antonio et Pedro Berruguete qui sont les auteurs de grand retable du Saint-Jean-des-Rois à Tolède.

Ses contemporains disent que Antonio del Rincon quitta la manière gothique et fit de grands portraits pareils à la nature, avec des figures en relief et de belles et amples proportions. *L'Art et les Artistes*, 1906, p. 277, attribue à ce peintre une très belle tête qui se trouve actuellement dans la collection de Charles Ier, roi de Roumanie.

Cf. D. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictorico y escala optica*, Madrid, t. I, 1715 ; t. II, 1724. *Noticias elogios eminentes espagnoles*, t. III, p. 235, nº 1. Antonio del Rincon. — Cean Bermudez, *ouv. cité*, t. IV, p. 197.

Fernando del Rincon, fils d'Antonio, travailla à Tolède pour Juan de Borgoña, vers 1503 ou 1504, puis au retable de Saint-Ildefonse d'Alcala de Hénarès. Fernando était considéré comme un excellent professeur de peinture, de style grand et large.

Vasquez, peintre portugais, de la paroisse San Lucar de Barrameda, mort en 1562.

Nous trouvons établis en Espagne, dès la fin du XVe siècle, un grand nombre de peintres et de sculpteurs du nom de Vasquez, Velasco, Vasco, nom qui décèle une origine portugaise. Un Velasco, licencié, fut sculpteur et architecte en Espagne. Au XVIe siècle, plusieurs artistes de ce nom, originaires de Coïmbre, furent probablement attirés en Espagne par l'impératrice Isabelle de Portugal. Diego de Velasco, de Coïmbre, peint à la cathédrale de Tolède, en 1536. Luis de Velasco est peintre de la Cour d'Espagne et portraitiste distingué. Une seconde génération de peintres et de sculpteurs de ce nom semble avoir continué les œuvres de ses prédécesseurs. Cristoval de Velasco, peintre, est l'auteur d'un portrait de l'archiduc Albert d'Autriche, archevêque de Tolède, relevé de ses vœux pour épouser l'infante Isabelle-Claire-Eugénie.

Il est très difficile de discerner les œuvres de chacun de ces peintres ou sculpteurs.

Diego Lopez fut aussi élève d'Antonio del Rincon et condisciple de Fernando avec lequel il travailla en 1508, à la salle capitulaire de la cathédrale de Tolède, sous les ordres de Juan de Borgoña ; il se retrouve aussi avec lui à Alcala de Hénarès en 1519. Ses œuvres sont difficiles à identifier.

Bermudez cite Alonso Sanchez comme l'un des trois professeurs de peinture qui travaillèrent à décorer l'Université de Alcala de Hénarès pour le compte du cardinal Cisneros, son fondateur, entre les années 1494-1519. Il aurait travaillé aussi à Tolède en 1498, avec Diego Lopez, Luiz de Medina et Juan de Borgoña. Cf. Cean Bermudez, *ouv. cité*, t. IV, p. 322. Bermudez fait ici une erreur.

portugais, deviendra le fondateur de l'école de Madrid et le peintre officiel des Cours de Charles-Quint et de Philippe II. [1]

La date de naissance de Sanches ne peut être exactement fixée, et nous n'avons aucune raison pour accepter celle de 1512. Antonio Herrera, s'appuyant sur des documents dont il ne donne malheureusement pas la source, soutient qu'il fut baptisé à Alqueria Blanca, territoire de Valletas de Murviedro, et qu'il s'appelait *Affonso Sanches Galavan y Coelho*. Certains de ses biographes, parmi lesquels Cean Bermudez, ne précisent pas la date de sa naissance et se contentent de le faire naître, dans les premières années du siècle, à Benifayo, province de Valence. [2] M. de Figueiredo ne fixe pas davantage cette date. Bien qu'Affonso Sanches soit classé parmi les peintres espagnols et son nom écrit *Coello*, son origine portugaise ne laisse aucun doute ; *Coelho*, nom de sa mère, ajouté à son nom paternel, selon l'usage de la péninsule, est portugais : dans cette langue il signifie « *lapin* ». [3] Vincenzio Carducho nous apprend que Coelho fut élevé par un parent à Santiago de Portugal, et qu'il travailla avec un peintre du nom de Baena. Quelles circonstances le conduisirent en Espagne ? Peintre de la Cour de Portugal, fut-il envoyé à Tolède auprès de Charles-Quint par la reine Catherine pour y prendre au vif les traits de sa belle-sœur, l'impératrice ? Le portrait d'Isabelle de Portugal implique la certitude d'un séjour de Coelho à la Cour espagnole antérieur à l'année 1539. Fut-il appelé à Madrid par son

[1] D. Antonio Palomino, *ouv. cité*, t. III, p. 261, nº 24. — W. Stirling, *Annals of the Artists in Spain*, Londres, 1848, p. 231.

[2] Cean Bermudez, *ouvr. cité*, t. IV, p. 329.

[3] C. Piot, *Alonzo Coello, peintre espagnol à Bruxelles* (Bulletin de l'Académie Royale de Belgique, 3e série, t. 29, 1895, p. 229). — Viardot, *Les peintres de l'Espagne*, Paris, p. 113.

Les auteurs suivants citent Affonso Sanches comme un peintre portugais :

Lourenço Pires de Tavora, Diego Barbosa Machado, Guarienti, José Gomes da Cruz, *Diccionario*, t. 4, p. 366. D. Antonio Palomino, *ouv. cité*, t. III, p. 261, nº 24. M. José de Figueiredo accepte et transcrit, Archives de Torre do Tombo, Corpo chronologica, Parte I, maço 100, dec. 104, dans sa *Noticia de Algumas pintores portuguezes*, 2e série, p. 70.

Castan, *Monographie du palais Granvelle*, transcrit un inventaire du temps de Philippe II qui dit : «*Pourtrait du futur roy Philippe second roy d'Espagne... de la main de Alonzo Sanchez portugais*».

Dans une lettre de Philippe II sans référence, Sanchez est cité comme étant portugais.

Argote de Molina, dans sa description du château du Pardo, du *Libro de la Monteria que Mando escrivir el muy alto poderoso rey don Alonso de Castilla y de Leon, ultimo deste nombre acrecentado*, etc. Sevilla, 1582, ne le cite que sous le nom d'Alonso Sanchez.

Désormais nous rendrons à Coelho sa nationalité et écrirons son nom avec l'orthographe portugaise.

compatriote Reynalte, qui, occupant la place semi-officielle de « *platero* » à la paroisse Saint-Michel de Madrid, pouvait présenter à l'impératrice un jeune artiste portugais ? Un document mal transmis par Cean Bermudez nous avait montré jusqu'ici Coelho épousant, à la paroisse Saint-Michel de Madrid, la fille de ce Reynalte en 1541. M. de Figueiredo relève cette erreur et montre qu'à cette date se trouve inscrite non la date de mariage de Luisa Reynalte, mais sa date de naissance. Luisa Reynalte épousa bien Sanches, mais plus tard, et la rectification de M. de Figueiredo rend beaucoup plus acceptable la date de naissance d'Isabelle Sanches, leur fille, en 1564. Nous devons attirer spécialement l'attention sur ces noms *Sanches* et *Reynalte*, que nous trouvons mentionnés, durant deux générations, dans les mémoires et chroniques, les relevés des charges de la Cour, les comptes et inventaires royaux. Par leur dévouement à la famille régnante — peut-être aussi grâce à quelques intrigues savamment menées — ces deux familles avaient pris à la Cour une influence qui, pour être peu apparente, n'en fut pas moins considérable. Sanches deviendra le chef incontesté de l'école des portraitistes officiels qui subsistera à Madrid aussi longtemps que les Habsbourg eux-mêmes. Luisa Sanches transmettra sa charge à sa fille. Celle de valet de chambre du roi donnera à Rodrigo Reynalte [1] le droit de signer les inventaires royaux, conjointement avec Pantoja de la Cruz, élève et parent par alliance de Sanches Coelho. Miguel Reynalte dresse le contrat de mariage de Pantojà de la Cruz avec Mariana Sanches en 1590.

*
* *

ISABELLE DE PORTUGAL, IMPÉRATRICE. — Quelle fut la vie de l'impératrice Isabelle dont nous allons avoir à étudier les traits dans une suite de portraits si intéressants pour l'histoire de l'art? On essaierait vainement de la connaître d'après les historiens les mieux informés. [2] Elle eut la destinée de celles qui vécurent à côté des empereurs ou des rois

[1] Rodrigo Reynalte, orfèvre de Philippe II, est l'auteur de la croix qui soutient le Christ que Pompeo Leoni exécuta pour D. Carlos et que celui-ci légua au couvent de Notre-Dame d'Atocha. Cf. E. Plon, *ouv. cité*, pp. 318 et 393.

[2] Prudenzio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Pamplona, 1614. *Pruebas de la Historia genealogica de la Casa Real de Portugal*, t. II, nº 74 du livre 4, p. 478. — Ortez de Zuniga, *Refierele individualmente*, dans *Anales de Sevilla*. — Garivay, *Ilustraciones*

26. — Isabelle de Portugal, impératrice

Titien

*(Musée du Prado)*

célèbres ; la gloire de son époux la fit oublier. A peine accorde-t-on qu'elle sut mettre de l'ordre dans les affaires ibériques, tandis que Charles-Quint était occupé ailleurs. Sur sa mort même, les documents sont muets et donnent l'impression qu'Isabelle disparut de l'histoire sans bruit, comme elle y était entrée.

Le P. Florez, auteur de l'*Histoire des reines catholiques*, semble avoir utilisé des documents intimes sur l'existence d'Isabelle, peut-être même les *Mémoires* de Luisa Reynalte auxquels Stirling semble faire allusion. En effet, la minutie à la fois curieuse et candide, la complaisance qu'apporte le P. Florez à décrire surtout les toilettes, les cérémonies, à considérer, en somme, toute la vie du côté féminin, plaident en faveur de notre hypothèse. La femme de Coelho a pu recueillir les souvenirs directs de personnages de la Cour de Charles-Quint concernant l'impératrice.

Voyons donc ce que ce texte nous apprend. Isabelle de Portugal, née à Lisbonne, le 25 octobre 1503, est la fille de D. Manuel, roi de Portugal, et de Marie, deuxième fille de Ferdinand et d'Isabelle, les Souverains Catholiques. Élevée dans une congrégation de Tolède où on lui apprit à être douce et pieuse, elle était destinée à épouser de bonne heure son cousin Charles. Un instant, les Cortès soulevèrent contre cette union la question de parenté, mais une médiation habile écarta tout obstacle et le mariage fut célébré à Séville, le 30 avril 1526. C'est le premier acte de la vie publique d'Isabelle.

Ceux qui s'intéressent aux pittoresques coutumes du cérémonial espagnol nous en voudront peut-être de passer trop vite sur la magnificence des fêtes

*genealogicas de los catholicas Reyes*, p. 18. — P. Florez, *Historia de las reynas catholicas*, Madrid, 1770, vol. II, p. 850.

Londres, *British Museum*. Addit. au cat. N° 17531. *Généalogie de la Maison de Portugal*, par Simon Benning, suite de grands tableaux peints, dont quelques-uns sont à l'état d'esquisses dessinées.

L.-H. Labande, *Recueil des lettres de l'empereur Charles-Quint qui sont conservées dans les Archives du palais de Monaco*, Monaco, MCMX, lettre 7, année 1525, 30 novembre. Lettre par laquelle l'empereur annonce son très prochain mariage avec Élisabeth, la sœur aînée du roi de Portugal. Il invite le seigneur de Monaco, son fidèle allié, à se réjouir. Il justifie son choix par les qualités et les vertus de cette princesse qui saura prendre l'administration de ses royaumes pendant ses absences. Cette union est approuvée par ses peuples d'Espagne. L'âge et la constitution de l'infante donnent des espérances de maternité. Ce que Charles-Quint n'ajoute pas, c'est qu'Isabelle de Portugal lui apportait une dot considérable.

et des cortèges qui marquèrent ces royales épousailles. Il est facile de chercher dans le P. Florez les détails que nous omettons ici : rien ne nous est épargné, ni un gala, ni une toilette. Assurément, ce mariage dut être un spectacle inoubliable. On parla longtemps du baise-main en présence de l'armée et du peuple, de l'adieu attendri de Catherine, reine de Portugal, à sa belle-sœur qu'elle avait assistée maternellement dans ces cérémonies; on évoqua surtout la rencontre des conjoints. La bénédiction publique, donnée par le cardinal Salviati dans la grande salle de l'Alcazar, fut des plus imposantes. Au milieu de ces fêtes, Isabelle conserva, paraît-il, une humeur charmante qui séduisit son entourage. Insoucieuse de l'avenir, elle n'eut qu'une émotion fugitive de bonheur lorsqu'elle reçut, avant la nuit nuptiale, la communion dernière dans le petit oratoire aux revêtements de faïence que son ancêtre, Isabelle la Catholique, avait fait décorer pour elle-même, en 1504. [1]

Les chroniques sont abondantes sur les fêtes qui commencèrent après le mariage [2] et aussi sur les grands voyages de la Cour. Vers novembre, l'impératrice sait qu'elle va être mère; désormais l'étiquette espagnole l'enferme dans son palais. Elle passe l'hiver à Valladolid et, le 27 mai 1527, elle met au monde un fils, le prince D. Philippe. [3] L'accouchement fut difficile. « Maintenant, dit Isabelle à sa confidente, j'ai mérité de vivre. » Il faut croire, en tout cas, qu'elle n'avait plus mérité pour quelque temps de donner la vie, car deux autres enfants qu'elle eut moururent en naissant.

A partir de cette époque, les faits de la vie d'Isabelle deviennent rares, et même ses confidents les plus proches ont bien peu à nous conter sur elle. Catholique fervente, elle secourt les chrétiens prisonniers des Turcs, elle dote les couvents d'images de Notre-Dame de Grâce. Les exercices de piété occupent l'ennui de ses longues solitudes ; de temps en temps, elle sort de son ombre et de son silence, et fait paraître, dans l'administration du royaume, une fermeté dont on l'aurait à peine crue capable. Elle est régente en 1529, quand Charles-Quint part pour l'Italie; [4] à cette date, elle met au monde

[1] G. Migeon, *Les arts mineurs en Europe à la fin du moyen âge et au début de la Renaissance* dans l'*Histoire de l'Art*, publiée sous la direction d'André Michel, t. III, 2e partie, p. 848, fig. 496.

[2] Francisco de Olanda nous apprend que le sculpteur Torregiani exécuta à Séville, à l'époque de son mariage, un buste de l'impératrice. M. Bertaux considère cette œuvre comme perdue.

[3] L.-H. Labande, *ouv. cité*, lettre 16.

[4] Charles-Quint s'embarque à Barcelone le 25 juillet 1529.

l'infante Marie. Une fièvre grave menace sa vie ; elle résiste à l'épreuve et peut recevoir, en 1530, le duc d'Orléans accompagné des ambassadeurs français.

En 1531, elle assiste aux fêtes d'Avila ; elle amuse ses regards à des divertissements rustiques ; puis elle va visiter le couvent des religieuses de Sainte-Anne, où elle emmène son fils.

C'est à cette époque que l'alliance de François Ier et des Turcs décide Charles-Quint à aller défendre Naples. L'impératrice forme des vœux ardents pour que la guerre soit évitée ; mais le ciel ne l'exauce pas. Elle doit partir pour Barcelone, hâter les préparatifs, et envoyer des secours à son époux. Charles-Quint vient bientôt la rejoindre et célébrer avec elle les victoires remportées. La Cour retourne alors à Alcala de Hénarès, puis à Tolède. En 1536, Isabelle est de nouveau régente; c'est le moment où l'empereur se dispose à passer à Tunis pour châtier les pirateries des Turcs. Voilà bien des angoisses après lesquelles Isabelle éprouve encore une grande joie : une fille lui naît, l'infante Jeanne. En 1537, elle est à Valladolid d'où Charles-Quint la quitte encore une fois pour passer à Naples, mais il est de retour l'année suivante et convoque les grandes Cortès. Le rôle actif d'Isabelle est terminé ; cependant, elle assiste aux premières séances et sait calmer les mécontents. Pendant l'été 1539, la Cour reste à Tolède. Isabelle attend encore un enfant. Suivant l'étiquette, elle sort peu ; un jour pourtant qu'elle suivait une chasse aux environs, elle fut saisie, nous dit-on, d'un accès de fièvre pernicieuse. Le 1er mai, après la messe, elle se trouva mal. On la transporta en toute hâte au palais du comte de Fuensalida : c'est là qu'elle trépasse en donnant le jour à un enfant mort. La douleur de Charles-Quint fut profonde. Ce prince froid, d'un cœur sec et plus occupé de politique que d'amour, sentit mieux qu'on aurait pu le croire le regret d'une mort si prématurée. Pour pleurer son épouse, il se retira au monastère de la Sysla, près de la ville. Ce fut seulement dans l'intérêt de son fils qu'il consentit à reprendre en main la royauté.

Le corps de l'impératrice fut transporté à Grenade, en grande pompe ; l'éclat des cierges obscurcissait le soleil. Avant de confier à la tombe les restes d'une princesse glorieuse, il fallait, selon la coutume, que le gentilhomme chargé du soin des funérailles reconnût le cadavre et, l'ayant appelé par trois fois, affirmât la mort devant tous. Cet officier était D. François de Borgia, marquis de Lombay, duc de Gandia, qui avait aimé secrètement

la reine. Le cercueil fut ouvert et, devant cette beauté déjà flétrie, D. François eût la révélation du néant des choses humaines. Peu après, il entrait dans la Compagnie de Jésus. [1]

Le corps de l'impératrice resta à Grenade jusqu'à l'année 1574 ; à cette date, Philippe II fit transporter à l'Escorial les restes de sa mère.

*
* *

Nous rencontrons Isabelle de Portugal, pour la première fois, dans le célèbre tableau votif dit « *Fons Vitae* » actuellement en possession de la confrérie de la Miséricorde de Porto (fig. 24). [2] Un puits de marbre forme le centre de la composition, puits d'où semblent surgir, comme une apparition, le Christ sur la croix avec la Vierge et saint Jean l'Évangéliste à droite et à gauche. Agenouillés en cercle autour du puits, on voit les donateurs, leur famille et leur entourage. [3] D. Manuel le Fortuné, roi de Portugal, vu de dos, les mains écartées, le visage légèrement tourné du côté du spectateur, semble en extase ; ses fils l'entourent. Marie de Castille, sa deuxième épouse, lui fait pendant ; elle adore le Christ. Pieusement agenouillées auprès d'elle sont ses deux filles : Isabelle et Béatrix. Entre les époux on lit, sur la margelle du puits, les mots d'espérance chrétienne : *Fons misericordie. Fons vitae. Fons pietatis.*

Ce tableau nous intéresse doublement, d'abord par sa merveilleuse facture et sa composition si caractéristique de la manière portugaise, ensuite parce qu'il reproduit très exactement les traits de la future impératrice. On retrouve aisément, dans la petite infante agenouillée entre sa mère et sa sœur, le masque émacié, le regard sombre, l'ardente chevelure rousse que reproduira si excellemment Sanches Coelho. Ce chef-d'œuvre n'a pas été identifié, mais il doit être attribué, avec un certain nombre d'œuvres s'en rapprochant, à une école du centre du Portugal. Malgré une supériorité

[1] Cette scène a inspiré un tableau à Mareno Carbonero, au musée de l'Art moderne, à Madrid ; c'est aussi le sujet d'une toile de J.-P. Laurens qui a figuré à l'Exposition universelle de Paris en 1878.

[2] M. José de Figueiredo a bien voulu nous en communiquer une photographie. — Cf. Carl Justi, *Miscellanen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin, 1908. — Maximiano de Aragão, *Grão Vasco*, Vizeu, 1900. — Joaquim de Vasconcellos, *Portugal Antigo e Moderno*, t. XII, *Grão Vasco*.

[3] Pour les personnages représentés sur ce tableau, voir la généalogie de la Maison de Portugal.

27. — Copie d'un portrait de l'impératrice Isabelle
peint par Sanches Coelho
*(Collection privee de Florence)*

marquée, le *Fons Vitae* se rapproche du tableau votif, antérieur d'une vingtaine d'années, qui représente les ancêtres de nos personnages, Ferdinand et Isabelle adorant la Vierge sur son trône. [1] Cette œuvre fut offerte, par les Rois Catholiques, au monastère d'Avila.

Doit-on voir la même main dans les deux œuvres ? Assurément non. Le tableau de Porto, avec son paysage merveilleux, son ciel d'une douceur de coloris admirable, ses personnages rendus avec une science qui fait penser aux créations des van Eyck, est d'un art beaucoup plus avancé que le tableau d'Avila. Toutefois, pour l'un comme pour l'autre, il faut chercher leur auteur dans cette école de Viseu où nous voyons plusieurs artistes de valeur, désignés sous le nom générique de Vasquez ou Vasco, si peu connus actuellement. Malgré tout l'intérêt que cette question comporte, nous ne pouvons énumérer ici les controverses d'attributions qui, d'ailleurs, n'aboutissent à rien de précis.

En dehors du dessin très réaliste et certainement ressemblant du *Recueil d'Arras* (fig. 25), [2] nous ne connaîtrions donc l'impératrice que par le portrait commandé par Charles-Quint au Titien quatre ans après la mort d'Isabelle, si des recherches faites, en 1909, dans d'anciennes chroniques espagnoles et dans des collections particulières, ne nous avaient mis en présence de documents nouveaux. Jusque là l'iconographie d'Isabelle se réduisait à des portraits commandés par des membres de la famille impériale et exécutés de deuxième ou troisième main, quelquefois même longtemps après sa mort.

Nous avons la certitude que le portrait d'Isabelle par Titien (fig. 26) ne fut pas exécuté d'après nature, en dépit des controverses qui se sont élevées à ce sujet dès la fin du XVI^e^ siècle. L'existence de ce portrait avait entraîné la conjecture d'un voyage du Titien en Espagne. Il va sans dire que ledit voyage ne fut jamais exécuté. Comme l'impératrice était morte en 1539 sans avoir quitté

[1] P. de Madrazo, *Catalogo historico y descriptivo del Museo del Prado*, Madrid, 1872. Voir Musée de la Trinité, à Madrid, n° 2184. L'inventaire de Marguerite d'Autriche cite le tableau d'Avila par Miguel Zittos (il est probable que c'est cette attribution qui est la meilleure). L'abbé Ponz le donne à Fernand Gallego, ce qui est invraisemblable. L'attribution à Pedro Berruguete semble très douteuse. La Vierge, assise sur un trône élevé, est entourée de deux groupes : d'un côté, saint Dominique, Ferdinand V et son fils D. Juan ; de l'autre, Torquemada, Isabelle la Catholique et sa fille aînée, Isabelle. L'âge approximatif des personnages date ce tableau de 1480 environ.

[2] *Recueil d'Arras*, manuscrit 266, n° 342, folio 73.

l'Espagne, il s'ensuit que Titien exécuta son chef-d'œuvre non d'après nature, mais d'après une effigie antérieure.[1] Nous savons que ce portrait fut commandé en juillet 1543.[2] Charles-Quint se trouvait en Italie, à Busseto, près Crémone, pour une entrevue avec le pape Paul III.[3] Il manifesta alors à l'Aretin le désir d'avoir, de la main du Titien, un souvenir de son épouse. Pour servir de modèle au maître, il lui confia un portrait d'un artiste inconnu, et «*di trivial penello*», au dire de l'Aretin.[4] Une lettre du Titien nous apprend que, la besogne terminée, les œuvres furent renvoyées en même temps à l'empereur. Cette lettre, datée de Rome, le 8 décembre 1545,[5] mentionne la remise des portraits à l'ambassadeur Mendoza.[6] Charles-Quint fut extrêmement satisfait du travail de son peintre attitré ; il emporta le portrait d'Isabelle, de Titien, à Saint-Yust après son abdication.[7] L'œuvre fit ensuite retour aux collections de l'Académie royale. C'est là que Carducho la vit en 1686, dans la galerie du Sud. On comprend sans peine l'admiration provoquée par cette œuvre. Peut-être n'existe-t-il pas de portrait plus expressif de la manière majestueuse et brillante de Titien. Les couleurs sont une fête pour les yeux; l'harmonie entre les différentes valeurs des rouges, le satin blanc, les ors et les perles de la robe, tout révèle le génie d'un artiste habile à tempérer l'éclat des teintes sans atténuer la vigueur du coloris. Le maître de Venise composait un portrait officiel; aussi eût-il soin de bannir du visage d'Isabelle la marque inquiétante de l'ennui. Peut-être Charles-Quint désirait-il posséder l'image d'une impératrice heureuse et toute-puissante.

Isabelle est assise sur une terrasse à l'italienne; comme il arrive souvent dans les tableaux du Titien, une échappée conventionnelle découvre à gauche un paysage de montagnes âpres, dorées par le soleil couchant. L'impératrice

1 G. Gronau, *Titian*, Londres, s. d., p. 129.

2 Musée du Prado, cat. historico, 1872, p. 174, nº 485 ; cat. 1910, nº 415. Il se trouve une bonne copie du XVIIe siècle du tableau de Titien dans la collection Carderera y Solano, nº 9.

3 Du 20 au 25 juillet 1543.

4 G. Gronau, *ouv. cité*.

5 « *Il retratto... fato di mia mano conquell altro che mi fu dato da les per exempio.* » Cf. Aretino, *Lettere*, Paris, 1609, vol. III, p. 36.

6 E. Plon, *Leone Leoni*, ouv. cité, note de la page 19, pp. 45 et 230. L'opinion de M. Plon n'est pas acceptable.

7 Mignet, *Charles-Quint, son abdication, son séjour et sa mort au monastère de Saint-Yust*, Paris, 1854, 2e éd., pp. 411 et 412.

est vêtue d'une robe de velours rouge de la plus grande richesse. La guimpe qui laisse deviner la chair de la poitrine, le scintillement multiplié de ses bijoux et de ses perles, tout nous détourne de la triste austérité du château de Tolède. L'air du dehors caresse ses joues pâles et détend la rigidité du corsage ; le bonheur et le désir de plaire s'infusent dans la chair glorifiée, et si un peu de tristesse s'attarde encore dans le regard, si le front demeure pensif, on sent que cela va disparaître sous les caresses du beau soleil vénitien.

Quel fut le modèle du peintre vénitien, ce modèle inconnu dont parle l'Aretin ? On a d'abord allégué un portrait mis en vente à Munich chez H. Helbing, en 1903, par un collectionneur de Florence (fig. 27). [1] Disons tout de suite que cette toile ne donna pas aux connaisseurs l'impression d'être le prototype du portrait d'Isabelle. M. Gronau y voyait une copie dérivée, au même titre que la toile du Titien, du mystérieux modèle. [2] Cette copie venait de Bologne, où elle avait appartenu à la famille Pepoli. [3] A ce sujet, il est intéressant de noter que la sœur d'Isabelle, Béatrix, duchesse de Savoie, habita le palais Pepoli, pendant le séjour que Charles-Quint fit à Bologne en 1530, au moment de son couronnement. Le tableau en question aurait donc pu être donné par l'empereur à la famille Pepoli, ou laissé en souvenir par Béatrix à ses amis. [4] Ce portrait d'Isabelle est à peu près de la grandeur de celui du Titien. La princesse est assise dans la même position, la chevelure est identique, la pose des mains seule diffère. Dans le tableau de Munich, l'impératrice ne tient pas de livre ; sa robe est en velours noir, très simple ; elle rappelle par sa forme générale celle du tableau du Titien. Le modelé du masque est énergique, peu poussé et probablement ressemblant,

[1] *Katalog von Oelgemälden der Alterer Meister aus hochadeligen Florentiner Besitz*, Munich, vente du 7 décembre 1903.

[2] Cf. G. Gronau, *Titian's portrait of the emperess Isabella* (Burlington Magazine, août 1903, p. 281).

[3] Nous rapportons ici l'opinion de M. Gronau, mais on verra plus loin qu'elle soulève des difficultés, car nous avons des raisons de croire qu'à la date de 1530 le tableau modèle n'était pas encore peint.

[4] Béatrix de Portugal, née à Lisbonne, le 31 décembre 1504, morte à Nice, le 8 janvier 1538, fille du roi Don Manuel et de sa deuxième femme, Maria, infante de Castille et d'Aragon, fille de Ferdinand V. Elle épouse par procuration, le 8 avril 1520, Charles III, duc de Savoie. Le mariage est consommé à Villefranche le 29 septembre.

L.-H. Labande, *ouv. cité*, lettre 17.

les yeux durs et noirs mettent comme une tache au milieu de la carnation blême des femmes rousses. La sécheresse de la technique, l'incorrection de l'œuvre, qui s'affirme comme hâtive, accusent une main si médiocre qu'il est impossible de voir dans le tableau de Munich le modèle du chef-d'œuvre du Titien.

Il existe à Paris, dans une collection privée, [1] un portrait de l'impératrice, prototype de celui de Florence (fig. 28). De grandeur naturelle, la princesse est assise devant un fond sombre ; [2] la main gauche, du bout des doigts, se pose sur une table recouverte d'un drapé de velours ; le bras droit, abandonné, s'appuie sur les genoux, la main retenant une branche de roses. Cette femme est vêtue à la portugaise, d'une robe de velours noir qui s'ouvre sur une première jupe de brocart à peine visible. Les secondes manches, très amples, sont doublées d'un satin vieux rouge d'une superbe tonalité ; elles se ferment avec des agrafes de bijoux sur des bouffants de soie blanche. Une cordelière d'or serre le corsage ajusté en gaine et fermé au col par une ruche de velours noir à crevés blancs. Un pendentif de bijouterie et perles, une ligne de broderie d'or, marquant l'empiècement du corsage, et un bijou de tête sont les seuls ornements de l'infante. La chevelure partagée par une raie forme deux bandeaux allongés qui dissimulent entièrement les oreilles. Elle est d'un roux ardent auprès duquel la peau apparaît laiteuse et d'une telle transparence qu'au premier abord le visage paraîtrait peu modelé sans la fermeté des narines et de la bouche, qui donne de la précision au dessin. Les sourcils s'infléchissent en courbes très nettes. Les yeux sombres n'ont pas le regard absolument droit, ce que l'on observe souvent dans le type portugais. La figure se détache avec une netteté impérieuse sur un fond sombre ; l'effigie indique une princesse de sang royal. Tous les portraits de Cour que nous aurons à étudier ont un air de parenté d'un portrait à l'autre : les fronts bombés, très larges, les regards animés d'une orgueilleuse résignation, les bouches dédaigneuses, tout dans ce type impérial rend merveilleusement le caractère des infantes et la psychologie de cette maison hispano-portugaise, qui allia un ascétisme

[1] La collection appartient à Mme Léon Roblot, à Paris. Cette collection provient du marquis de Salamanca, de Madrid, qui la transmit, en 1875, à M. Roblot. Elle compte quatre-vingts tableaux des écoles flamande et espagnole des XVIe et XVIIe siècles.

[2] La couronne placée à la gauche de l'impératrice est un repeint.

28. — Isabelle de Portugal, impératrice
par Affonso Sanches Coelho
*(Collection de Mme Léon Roblot, Paris)*

hautain à la plus froide cruauté. Sur de telles âmes la vie glissait. Qui saura jamais quels rêves ont pu naître derrière ces fronts ?

Tel qu'il est, ce portrait donne une impression émouvante ; il contient toute la vie qui manque au tableau du Titien. Combien cette princesse, mélancolique et fière, est plus expressive que la grande dame peinte par le maître italien ! C'est bien ici l'image véritable de l'impératrice qui n'eut pas cette sérénité dont le génie souriant d'un Vénitien se plut à l'embellir. A vivre dans l'ennui d'une cour espagnole, elle devait prendre cette attitude impassible, cette résignation étonnée des femmes qui n'ont pas eu de jeunesse et qui connurent trop tôt les fatalités de la vie.

Voici donc l'original du portrait du Titien et de la copie de Florence. L'auteur du catalogue du Musée du Prado, qui ne connaît pas le portrait de la collection Roblot, attribue l'original du tableau vénitien au peintre Antonio Moro. [1] Il est impossible d'accepter cette attribution à Moro d'une œuvre qui se rattache si absolument à l'école hispano-portugaise par sa technique et ses grandes lignes. D'autre part, le premier voyage d'Antonio Moro en Espagne ne peut être antérieur à 1550. L'inventaire de Diego Duarte, [2] marchand de tableaux à Anvers, dressé en 1682, porte à l'actif de Moro un portrait de l'impératrice Isabelle ; l'erreur de P. de Madrazo reposait donc sur des documents connus. Lors de la refonte du catalogue, cet auteur abandonna l'hypothèse précédente et accepta le nom d'Alonso Sanches Coelho sur le conseil de W. Stirling. [3] L'attribution serait mise hors de doute par un passage des *Mémoires* de Luisa Reynalte, la femme du peintre ; malheureusement, Stirling n'indique nulle part où il a consulté ces *Mémoires*, qui, sortis de l'ombre, y sont rentrés. Nous verrons, en effet, que le style de Moro,

[1] Musée du Prado, cat. histor., 1872, p. 274.

[2] H. Hymans cite un inventaire des tableaux de Diego Duarte, marchand de tableaux à Anvers, dressé en 1682, qui porte à l'actif d'Antonio Moro un portrait de l'impératrice Isabelle. Il ajoute : « *qu'il a pu exister une création répondant à ce sujet, mais pas davantage que le Titien, Moro ne fut à même de peindre d'après nature la mère de Philippe II* ». Cf. H. Hymans, *ouv. cité*, p. 61. L'hypothèse que propose M. Valerian Von Loga ne repose sur aucune preuve. Cf. Valerian Von Loga, *Antonis Mor als Hofmaler Karl V und Philippe II*, dans le *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXVII, 1908, fasc. 3, p. 120.

Nous n'avons trouvé personnellement aucun indice en faveur d'un portrait de l'impératrice peint par Moro.

[3] W. Stirling, *Annals of the artists in Spain*, Londres, 1848, pp. 41 et 235.

tout en offrant des analogies incontestables avec celui de Coelho, s'en distingue par un réalisme puissant. Moro met en relief les traits particuliers du visage, les laideurs individuelles. Il fait des mains admirables. Au contraire, Coelho, comme les peintres d'une certaine école portugaise, donne à ses visages une douceur de modelé qui ferait paraître la figure en très faible relief sans la fermeté des lignes de la bouche. La caractéristique des mains de Coelho est l'effilement des phalanges qui contraste avec la boursoufflure du métacarpe. Ce défaut équivaut à une signature; impossible de confondre les deux peintres dans ce détail. Moro fait tenir à ses personnages des gants, Coelho les présente soutenant le « *panuelo* » ou des fleurs.

Le portrait de l'impératrice, actuellement au Prado, n'est pas la seule effigie reproduite par Titien d'après Coelho. Cette toile a servi à son tour de prototype. Un fait étrange est la disparition d'un double portrait de Charles-Quint et d'Isabelle par Titien, que nous ne connaissons que par des inventaires et dont la copie exécutée de la main même de Rubens a également disparu. Les inventaires des objets d'art de Charles-Quint, dressés, l'un à Bruxelles, le 18 août 1556,[1] l'autre fait à Saint-Yust après la mort du souverain, signalent :

*Inventaire belge N° 13*

La resamblanche de l'empereur et de l'impératrice sur toille faicte par Tisiane.

*Inventaire espagnol N° 13*

Otro pintura, en tela, que son los retratos del emperador y emperatriz fecha por Ticiano.

Par un autre inventaire[2] — celui-ci dressé dans la maison mortuaire de Rubens après sa mort — nous voyons que le maître flamand a copié le portrait de l'impératrice seule et le double portrait de Charles et d'Isabelle. Le catalogue mentionne : n° 50, une copie du portrait de l'impératrice Léonore (lisez Isabelle), femme de Charles-Quint, d'après Titien, de Rubens, et n° 51, « *Le portrait du dit Empereur avec sa femme, sur la même toile, d'après Titien* », également du maître flamand. Il semble transparaître, à travers des textes peu précis, qu'une commande de ce double portrait aurait été faite par Charles-

[1] A. Pinchart, *Tableaux et sculptures de Charles-Quint*, dans la *Revue universelle des Arts*, 1856, III, p. 229, et Gachard, *Retraite et mort de Charles-Quint*, t. II, p. 90.

[2] Max Rooses, *L'œuvre de P. P. Rubens*, Anvers, 1888, vol. IV, p. 151, n° 924, et p. 148, n° 917.

29. — Isabelle de Portugal, impératrice

Gravure de P. de Jode, d'après le portrait de Sanches Coelho

*(Cabinet des Estampes, Paris)*

Quint au Titien, à Augsbourg, mais les auteurs qui ont parlé du Titien ont ignoré les inventaires impériaux, et ils ont fait, pour ainsi dire, disparaître toute trace de cette œuvre importante.

Une fois encore, le maître vénitien a tenu à honneur de reproduire les traits de l'épouse de son protecteur et ami. Dans le tableau désigné sous le nom de *« La Gloria »*,[1] on distingue, parmi les membres de la famille impériale, le profil régulier et pur, les cheveux ardents de l'impératrice Isabelle. Ce tableau, terminé en 1554, est noté dans l'inventaire de 1556. Il orne d'abord la chapelle du monastère de Saint-Yust, puis fut transporté à l'Escorial après la mort de Charles-Quint.[2] L'empereur y est représenté accompagné de l'impératrice, de son fils et de ses deux sœurs, Eléonore et Marie.

Ces trois dernières œuvres dérivent, comme on le voit, de l'original portugais, et cependant la plupart des effigies d'Isabelle nous sont parvenues avec la mention *« d'après Titien »*, alors qu'elles proviennent du modèle prêté au peintre italien. Une gravure du Flamand Peter de Iode, dit le Jeune,[3] avec la désignation *« Ticianus pinxit »*, reproduit exactement, non l'œuvre du maître vénitien, mais celle de Coelho (fig. 29); ainsi le mensonge iconographique faisait oublier le prototype portugais en faveur du portrait plus connu du Titien. Sur la gravure,[4] les traits du visage se durcissent, le dessin des mains devient plus flottant, les roses, très en lumière, prennent de l'importance, ainsi que la couronne qui se détache sur un fond clair; ni la figure, ni les détails ne rappellent le portrait du Titien. Dans plusieurs gravures postérieures, les traits sont si accentués que le visage émacié de l'impératrice de Coelho y semble celui d'une vieille femme. Seule, la gravure sur bois de l'ouvrage de P. Florez,[5] reproduction libre d'une des grandes statues de Leoni, adoucit les traits au détriment de l'effigie qui devient impersonnelle.

Charles-Quint multipliait les souvenirs d'Isabelle. Lors de son passage à

[1] Musée du Prado, cat. 1910, n° 432 (ancien 462).

[2] G. Gronau, *ouv. cité*, p. 121.

[3] Crowe et Cavalcaselle citent cette gravure comme étant exécutée d'après le tableau du Titien. Cf. Campori, *Raccolta di Cataloghi*, p. 275.

[4] Cabinet des Estampes de Paris, Cote N. 2, Isabelle.

[5] P. Florez, *ouv. cité*, vol. II, p. 850. Cette gravure sur bois, signée : *G. Gil, 1761*, a été exécutée d'après le bronze des Leoni.

Milan, en 1543, il commanda à Leone Leoni, son sculpteur attitré, une grande médaille de bronze représentant les traits d'Isabelle (fig. 30), lui ordonnant d'en aller prendre le modèle dans l'atelier du Titien, où se trouvait encore le portrait de Coelho.[1] Leone Leoni se rendit donc à Venise en 1544. Or, que nous révèle l'examen de la médaille?[2] Le visage a été dessiné sans aucun doute d'après le portrait espagnol, la largeur du front, la fermeté des lignes du bas du visage, la dureté des traits nous en donnent l'assurance; la toilette même se rapproche du tableau type; seuls quelques détails dans la fermeture supérieure de la robe et les bijoux peuvent faire songer à Titien. Ajoutons que Leoni se servit de sa médaille pour exécuter diverses statues en ronde-bosse représentant l'impératrice.[3] C'est donc toute une lignée de représentations d'Isabelle qu'il faut faire dériver non du Titien, mais de son inspirateur méconnu.[4]

Peut-être y a-t-il lieu de rapprocher du portrait de Coelho plusieurs œuvres d'inspiration moins serviles, par exemple les toiles que mentionne l'inventaire des objets d'art de Marie d'Autriche. Nous inclinerions à identifier une de ces œuvres avec le portrait de la collection du baron von Tücher (fig. 31).[5] On attribue un portrait de la collection de Marie d'Autriche — peut-être

[1] Le portrait de Sanches Coelho demeura dans l'atelier de Titien de juillet 1543 à octobre 1554, d'après la correspondance de Titien et de l'Aretin; notons tout de suite combien, d'après cette même correspondance, il est douteux qu'en 1544 le portrait du peintre vénitien fut assez avancé pour permettre à Leoni d'en copier quelques détails.

[2] M. Henri de la Tour pense qu'un petit module de la médaille d'or a servi d'exemplaire aux pièces fondues en Flandre à l'effigie d'Isabelle, notamment aux pièces d'argent ciselées par Jacques Jonghelink.

[3] De Leone Leoni nous citerons : 1° une grande statue de marbre (achevée par Pompeo en Espagne) qui a figuré au Palais-Neuf de Madrid, sous le règne de Philippe II, actuellement au Prado; 2° une statue de bronze, reproduction exacte de la précédente, d'abord au Palais-Vieux, maintenant au Prado; 3° un bas-relief, faisant face à celui de Charles-Quint, l'impératrice est tournée vers la gauche; 4° un grand bas-relief, l'impératrice est vue à mi-corps; 5° une médaille de bronze (ces deux dernières œuvres sont perdues); 6° une médaille d'or enfermée dans un reliquaire.

[4] Nous n'avons pas à tenir compte, au point de vue iconographique, du haut relief représentant Charles-Quint et Isabelle, conservé dans la collection de la marquise d'Arconati-Visconti; cette œuvre date de l'époque du mariage des souverains. L'idéalisation des traits de l'impératrice et la composition en font une œuvre allégorique.

[5] *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. II, p. 182.

Médaille de bronze
de Leone Leoni

Médaille d'argent
de Jonghelinck
d'après Leone Leoni

30. — Isabelle de Portugal, impératrice

31. — Isabelle de Portugal, impératrice

Auteur inconnu

*(Collection Tücher, Munich)*

celui-là — au mystérieux *Maître Guillaume* ou *Guillerme*, [1] son peintre attitré, sur l'existence duquel nous avons recueilli quelques documents, mais dont aucune œuvre n'a été retrouvée.

Il est encore cité, sans nom d'auteur, dans l'inventaire du château de Turnhout (n° 11), un grand portrait d'Isabelle faisant face à celui de Charles-Quint. Peut-être une de ces toiles flamandes, reflet d'un portrait espagnol, a-t-elle créé l'opinion d'après laquelle le modèle prêté à Titien aurait été l'œuvre d'un Flamand.

L'inventaire de Philippe II nous apprend que le portrait peint par *Maître Guillaume* inspira le miniaturiste *Maître Lucas*, quand il exécuta deux effigies d'Isabelle que Charles-Quint conservait toujours avec lui. Les confia-t-il au Titien ? Rien ne nous le fait croire. Dans toutes ces œuvres on retrouve la vigoureuse originalité de Coelho, mais affaiblie et comme décolorée.

Échappant à cette influence — car nous sommes ici en présence d'un portrait pris sur le vif — nous trouvons au Musée de Naples un portrait d'Isabelle exécuté par Francisco de Olanda. [2] Nous avons vu ce maître, âgé de vingt ans, mais déjà réputé par ses miniatures et ses portraits de Cour, présenté à Isabelle, en 1537, à Valladolid. Après avoir exécuté un petit portrait de la princesse, il suivit l'empereur à Barcelone d'où tous deux s'embarquèrent pour l'Italie. L'empereur se dirigea vers Naples, emportant peut-être avec lui le portrait que nous y trouvons encore actuellement.

[1] A. Pinchart, *Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie, veuve de Louis II, et sœur de Charles-Quint contenus dans ses châteaux de Flandre* (d'après les Archives de Simancas), dans la *Revue universelle des Arts*, 1856, t. III, avril-septembre, p. 141, n° 18, « *El retrato de la imperatrix nuestra senora Isabell, muger del imperador dos Carlos, en lienzo, hecho por elle maestro Guillermo* ». Ce portrait est cité dans l'inventaire dressé par ordre de Philippe II en 1556. Cf. *Archives du royaume de Belgique, Chambre des comptes*, registre n° 98, fol. X 1 j. 1° A. Pinchart, *Revue universelle des Arts*, art. cité. Maître Guillaume ou Guillaume Scrots, probablement originaire des Pays-Bas, est devenu pour nous un inconnu, nous ne connaissons aucune de ses œuvres. Nous avons recueilli sur lui les quelques documents suivants. En date du 24 octobre 1544, un paiement. En 1556, mention de Maître Guillaume « *painctre de la royne de Hongeria* ». Il avait reçu ce titre, le 1er septembre 1537, avec 6 sous de gage par jour. Un acte de 1544 montre qu'il vivait encore à cette date. Cf. *Arch. du royaume de Belgique, Archives du Conseil d'État et Audience*, liasse n° 3525. A. Pinchart dit qu'« *on ne sait pas du tout qui se cachait sous le nom de Guillaume Scrots, peintre de la Cour de Marie de Hongrie* ». Bryan avoue son ignorance au sujet de ce peintre.

[2] W. Stirling, *ouv. cité*, p. 1342.

Sous le nom d'« auteur inconnu de l'école allemande », nous voyons décrit un portrait de l'impératrice dans le catalogue de la vente du marquis de Salamanca. [1] Faisant pendant au portrait de l'empereur, ce petit panneau représentait Isabelle en buste, vêtue d'un corsage noir, s'ouvrant en carré sur une guimpe de dentelle ; un collier, richement ciselé, orne son col.

Nous pouvons encore citer un portrait d'Isabelle ayant figuré à l'Exposition de la Toison d'Or, à Bruges, et appartenant au comte de Limburg-Stirum, [2] mais ces œuvres n'ont aucun intérêt artistique ; pas davantage elles ne peuvent nous fixer les traits réels de l'impératrice, et nous ne les citons que pour mémoire. [3]

[1] *Catalogue de la vente de la collection du Marquis de Salamanca*, Paris, 1867, n° 209. Le portrait de Charles-Quint figure sous le n° 208.

[2] *Exposition de la Toison d'Or*, Bruges, cat. 1907, n° 64.

[3] Nous citerons à titre seulement d'exemple, et pour montrer combien peu nous devons nous fier, au point de vue iconographique, aux effigies représentant Isabelle, le médaillon, en buis, exposé au Musée de Hambourg et représentant Charles-Quint et Isabelle, Ferdinand et son épouse, signé : *Hans Kels*, 1537. Cf. Justus Brinckmann, *Beschreibung der Möbel und Holzschnitzerein, Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe*, Hamburg, 1594, p. 119.

# CHAPITRE IV

Formation artistique d'Antonio Moro. — Ses voyages en Portugal et en Espagne. — Sa rencontre avec Coelho. — Similitudes et différences entre les deux portraitistes dans leur manière de comprendre un même modèle. — Les élèves de Coelho. — Pantoja de la Cruz. — Fixation du type des portraits de Cour. — Étude des modes féminines au XVI^e siècle. — Les portraits de Marie de Portugal, infante de Portugal, exécutés dans la péninsule. — Catherine d'Autriche, reine de Portugal. — Sa vie. — Ses portraits par Francisco de Olanda, Coelho et Moro.

Pour l'intelligence des identifications de portraits qui vont suivre, nous devons examiner d'abord les origines artistiques d'Antonio Moro, comme nous l'avons fait au chapitre précédent avec Coelho ; nous assisterons ensuite à la rencontre des deux peintres et à la fusion, en leurs personnes, des écoles néerlandaises et hispano-portugaises, puis, à la génération suivante, à la disjonction de ces mêmes écoles et à leurs évolutions respectives.

*
* *

Nous ne pouvons pas plus détacher Antonio Moro de son entourage hollandais que nous ne pouvons nier l'influence qu'il exerça sur l'art du portrait en Espagne et en Portugal, influence préparée par une première pénétration de l'école d'Utrecht en Portugal au commencement du XVI^e siècle. Le génie de Moro est le fruit des efforts de tout une génération de peintres qui ont cherché à fixer l'attention sur la physionomie humaine seule. La marque essentielle du génie de Moro consiste à faire

transparaître les sentiments de l'âme à travers un masque officiel et très conventionnel. Si les beaux portraits de l'école italienne sont plus séduisants, ils sont moins individuels. L'influence antique perpétue l'étude du *canon* humain dans les pays du Midi, elle généralise les types.

Moro reste un peintre du Nord par le réalisme de ses figures, mais il a reçu l'empreinte du Midi, soit qu'elle lui ait été transmise par son maître, Jan van Scorel, soit qu'il l'ait reçue directement dans ses voyages. L'art vénitien avait, dès le début du siècle, influencé tous les portraitistes de l'Europe et c'est dans la pose habituelle aux personnages italiens que les peintres des écoles les plus diverses reproduiront leurs modèles.

La belle étude de H. Hymans [1] ne lève malheureusement pas le voile mystérieux qui recouvre les débuts de la vie et la formation artistique de Moro. Seuls, un certain nombre de détails sur l'existence de Scorel plaident en faveur d'une influence italienne. [2] Digne fils de la Renaissance, artiste, poète, humaniste, musicien, Scorel fut attiré par l'Italie. Aucun maître ne fut plus éclectique; ses goûts et son œuvre sont un véritable assemblage d'influences hollandaises, franconiennes, rhénanes et italiennes. Van Eyck, Dürer et les écoles de la Haute-Italie le sollicitent également. Il en résulte que toute œuvre douteuse de son entourage lui est attribuée. Fort heureusement pour Moro, Scorel ne semble pas avoir contaminé en lui les dons d'observation qu'il devait à la nature. Si la trace d'influences transalpines est perceptible chez Moro, l'autorité des peintres du Nord reste primordiale en lui.

[1] H. Hymans, *Antonio Moro, son œuvre et son temps*, Bruxelles, 1910. — Hymans, *Le livre des Peintres de Carel Van Mander, ouvr. cité*, tome I, p. 276. — J.-B. Descamps, *ouv. cité*, livre I, p. 98. — W. Stirling, *ouvr. cité*, p. 217. — Carl Justi, *Geschichte für bildende Kunst*, Berlin, 1894, p. 34.

[2] Dominique Lampsonius, *Pictorum aliquot celebrium germaniae inferiosis*, etc., Anvers, 1572. — Hymans, Van Mander, *ouv. cité*, t. I, p. 306. — Ludovico Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, etc. Anvers, 1567. — J.-B. Descamps, *ouv. cité*, vol. I, p. 50.

Jan Van Scorel, né en 1497, à Utrecht, mort dans cette ville en 1562, élève de Wilem Corneliz, se lia avec Jean de Mabuse. Il visita Cologne, Nuremberg où il vit Dürer, la Carinthie, Venise, et fit le pèlerinage de Terre Sainte en 1520. Il occupait une place de chanoine à la Cour du pape Adrien VI, dont il fit le portrait. Plusieurs de ses œuvres furent achetées par D. Philippe, en 1549, lors de son voyage dans les Flandres. Il habita l'abbaye de Saint-Vaast d'Arras. François Ier l'invita à venir faire son portrait et celui de la reine Eléonore, mais Scorel refusa.

Carl Justi, *Jan Van Scorel*, dans le *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, II, 1881, p. 193.

32. — L'infante Marie de Portugal, vers 1536

École des Clouet

*(Musée Condé, Chantilly)*

Il serait hors de notre cadre de discuter ici les premières œuvres connues de Moro, les *Pèlerins* de Berlin, le *Portrait de femme* de Lille et les portraits qu'il pourrait avoir peints pendant son premier séjour à Anvers, portraits d'un réalisme très exact ; il arrivait une seconde fois dans cette ville avec quelque réputation et des lettres de recommandation pour les Maisons princières. Sa renommée est définitivement établie grâce à la protection du futur cardinal de Granvelle, l'évêque d'Arras. Le 20 septembre 1549, une ordonnance charge Domingo de Ortea de compter 200 ducats à Antonio Moro, *« pintor del Obispo de Arras »*, pour travaux exécutés.

De cette époque date le portrait de Granvelle dont la sobriété fait songer à quelque Tintoret, dit H. Hymans. Le ton foncé des chairs, la pose du modèle laissent cette impression, sans cependant donner le change quant au procédé qui reste maigre. Moro se corrigera tardivement de ce défaut qu'il doit à l'école hollandaise. Un premier portrait du duc d'Albe nous montre Moro bien en cour, mais la commande du portrait de D. Philippe, lors de son voyage triomphal dans les Flandres, achève la réputation de l'artiste, qui va devenir le portraitiste attitré de la Maison de Habsbourg. [1]

Désormais son type de peinture est fixé, il ne lui restera plus qu'à progresser dans la technique même. Quelques années de travail lui suffiront pour faire du portrait de Marie Tudor la plus belle effigie royale qui soit.

Comment expliquer le type de peinture de Moro ? Cette question demeure du plus vif intérêt, non seulement à cause de Moro, mais aussi de Sanches Coelho, considéré jusqu'à présent comme tributaire de l'enseignement de Moro à Bruxelles. [2] Le seul document en faveur de cette opinion est une lettre du cardinal de Granvelle,[3] dont la rédaction n'est pas d'une clarté indiscutable. Elle est adressée, le 2 avril 1585, au cardinal Farnèse, à Naples, pour lui recommander un fils de Coelho, *« parce qu'il fut dans ma maison à Bruxelles, lorsque j'avais à mon service Antonio Moro, le grand peintre, qui passa au service du roi ; il apprit avec lui son art et se fit en ceci un vaillant homme »*.

[1] Voir à l'Appendice.

[2] Pacheco dit dans l'*Arte de la pintura*, édit. Cruzada Villamil, t. II, p. 142 : *« ...el gran retratador suyo Antonio Moro, Maestro de Alonso Sanchez »*.

Nous verrons, grâce à la corrélation des dates, que la formation artistique de Coelho est antérieure à une rencontre possible avec Moro.

[3] *Collection des Archives du royaume de Naples ; Lettres du cardinal de Granvelle*, t. XII. (Le cardinal s'était fixé à Rome à partir de l'année 1564.)

Le cardinal Farnèse promet son appui au fils d'Alonso Sanchez, [1] d'autant plus volontiers que le père venait de faire don à Philippe II de son portrait. Aucun autre document authentique n'est venu, à notre connaissance, confirmer celui-ci et nous n'avons pu trouver trace de ce fils de Sanches. Ce peintre n'eut que trois filles [2] dont l'une, Isabelle, fut connue comme artiste, mais il eut un frère, Jérôme, peintre de talent, qui se forma en Italie. Peut-être est-ce celui-ci que Granvelle prend pour un fils de Coelho.

H. Hymans acceptant la naissance de Moro en 1519, [3] il n'est pas admissible que Coelho, plus âgé que Moro et peintre officiel de la Cour de Portugal et peut-être d'Espagne, soit venu prendre place, à Anvers, dans l'atelier de Moro, à titre d'élève en 1542? Les historiens d'art acceptent cette hypothèse, mais il nous est impossible d'en faire autant. [4] Moro, à cette date, semble encore faire partie de l'atelier de Scorel. De plus, Coelho est un peintre essentiellement portugais dans ses premières œuvres. Le portrait d'Isabelle de Portugal, exécuté à la Cour d'Espagne, avant 1539, date de la mort de l'impératrice, nous montre en Coelho un artiste dont la technique est très nettement affirmée.

Nous savons par une copie d'archives [5] que Coelho demeurait à Madrid en 1541; il partageait donc son temps entre le Portugal et l'Espagne. Pires de Tavora affirme l'avoir rencontré plusieurs fois à la Cour de Lisbonne, comme peintre officiel, entre les années 1545 et 1553.

Nous savons encore que Coelho séjourna à Rome de 1547 à 1549. [6] Il fut reçu avec honneur par les papes Grégoire XIII et Sixte-Quint. Très avant dans les bonnes grâces du duc de Florence, puis du cardinal Alexandre Farnèse,

[1] *Collection des Archives du royaume de Naples; Correspondance du cardinal Farnèse*, lettre du 2 juillet 1585.

[2] P. de Madrazo, *Catal. hist.*, 1872, *ouv. cité*, p. 568.

Palomino nous dit que Coelho était en excellentes relations avec le cardinal de Granvelle. Cf. D. Ant. Palomino, *ouv. cité*, t. III, p. 261, no 24.

[3] Fiorillo donne la date de 1524; Sandrart, 1519; Cean Bermudez, 1512; Valérian Von Loga, 1519; de Figueiredo, 1512. La date de 1519 nous paraît un fait acquis.

[4] Paul Lefort, *La peinture espagnole*, p. 126, donne Coelho comme élève de Moro. Cumberland, Quet, Bryan, Madrazo disent que Sanches Coelho travailla dans l'atelier de Moro, en 1542, à Bruxelles, où ce peintre était établi; mais ils ne donnent aucune preuve à l'appui de leur assertion.

[5] Marti y Monso, *ouv. cité*, année 1541.

[6] Guarienti cite un voyage de Coelho à Rome antérieur à 1548, mais il ne donne aucune référence.

frère du futur duc de Parme, c'est alors qu'il peignit le portrait de Marguerite de Parme, la fille naturelle de Charles-Quint. [1] Ce portrait dénote un peintre très sûr de sa manière.

C'est seulement en 1549, date de la réception de Moro à la gilde de Saint-Luc d'Anvers, [2] que la renommée de ce peintre lui vaut la protection de Marie de Hongrie et le titre de peintre de la Cour d'Espagne.

M. Valerian Von Loga [3] pense qu'il accompagna l'empereur à Augsbourg, en 1549, opinion qu'aucune preuve ne confirme.

Bertolotti [4] prouve que Moro était à Rome en 1550. Y rencontra-t-il Coelho, dont le séjour dans cette ville se serait prolongé? C'est peu probable. Rome marqua de son ineffaçable empreinte les deux peintres, [5] mais successivement; ils ne semblent pas avoir été en contact en Italie.

Avec tant de contradictions documentaires, comment expliquer le mystère de la rencontre de technique d'artistes de pays si lointains, si ce n'est par des influences réciproques postérieures possibles entre deux nations maritimes et commerçantes qui, comme nous l'avons vu, échangeaient marchandises contre objets d'art. Doit-on tenir compte de l'opinion de van Mander, qui croit à un voyage de Moro en Portugal, en 1542, avec mission de peindre la fiancée du fils de l'empereur? [6]

Abstraction faite des documents d'archives, si nous jugeons les œuvres de Moro au seul point de vue technique, un premier contact avec l'école portu-

[1] Le portrait de Marguerite de Parme de la Galerie impériale de Vienne la représente vers vingt-cinq ans.

[2] Ph. Rombouts et T. Van Lérius, *Les « liggaren » et autres archives de la Gilde de Saint-Luc, transcrites et annotées*, Anvers, 1872, t. I, p. 159.

[3] Valerian Von Loga, *art. cité*, p. 97.

José de Figueiredo, *Algumas palavras sobre a evolução de arte em Portugal*, Lisbonne, 1908 (appendice), donne la date de 1547.

[4] A. Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secole XVI et XVII*, Florence, 1880, p. 51. — Von Loga, *art. cité*, p. 96. — Narciso Sentenach y Cabanas, *ouv. cité*, p. 17. — Lafond, *Les portraits d'Antonio Moro au Musée du Prado* (*Les Arts*, avril 1908, p. 16).

[5] Peut-être pourrions-nous reconnaître dans les deux peintres l'influence de Sébastien del Piombo, plutôt que celle de Raphaël, acceptée par certains critiques d'art.

[6] La date de 1542 est admise par Justi (*Miscellaneen, ouvr. cité*, II, p. 131), par Sentenach (*ouvr. cité*, p. 17) et Lafond (*art. cité*).

Il existe un portrait de cette princesse exécuté vers cette date, mais il apparaît nettement comme une œuvre de l'école portugaise ; il semble impossible à qui l'a vu de l'attribuer à Moro.

gaise s'impose de toute nécessité. Il n'est pas impossible qu'à l'époque de sa formation artistique et élève de Scorel, Moro ait accompagné en Portugal un des peintres de l'atelier d'Utrecht. Hymans reconnaît qu'il manque de documents certains sur la première période de la vie de Moro. Dans la composition de ses portraits autant que dans leur technique apparaît une influence portugaise, si l'on compare ses premiers portraits officiels avec celui d'Isabelle de Portugal, qui leur est antérieur. Nous accordons que Moro a aidé à la fusion de l'art portugais et de l'art néerlandais et qu'en ses successeurs se sont fondus ces deux arts, dans la péninsule, mais il reste certain qu'une influence lointaine et uniquement transmise par des peintres hollandais, retour de la péninsule, n'aurait pas été suffisante pour expliquer la similitude de technique entre Moro et Coelho.

Si Moro traduit la nature elle-même avec le puissant réalisme des peintres du Nord, et, dans le modelé des chairs, s'il reste très supérieur à ses modèles péninsulaires, l'artiste n'est que leur simple imitateur, quant aux proportions qu'il donne à la figure par rapport au cadre. Cette justesse des proportions est la qualité dominante des portraits hispano-portugais.

Conrad Schot, le fidèle collaborateur de Moro, auquel nous sommes redevables de plusieurs portraits attribués à son maître, n'accompagna pas Antonio Moro, en 1550, dans le voyage en Portugal. Hymans [1] nous en donne d'excellentes preuves, [2] mais il ajoute que Moro appela probablement pour l'aider son élève Coelho, établi à Madrid depuis 1541 : « *La chose ne fut point sans aider à sa fortune* », ajoute-t-il. Nous avons démontré que cette opinion n'était pas acceptable, pas plus que celle qui fait de Cristobal d'Utrecht un élève du maître hollandais. Tous deux ont travaillé avec Moro, mais l'un et l'autre avait un titre de peintre de Cour antérieur à cette année 1550, et leur réputation d'excellents portraitistes était déjà très nettement établie. [3]

[1] H. Hymans, *ouvr. cité*, p. 16.

[2] On a beaucoup insisté sur la date du voyage d'Antonio Moro en Portugal. Pinchart propose 1550, d'après un document inédit (*Archives des Arts*, Gand, 1881, t. III, p. 202). — H. Hymans (*ouvr. cité*, p. 62) le suit dans cette affirmation. Les biographes de Moro et Cean Bermudez donnent la date 1552 ; de fait, un ordre de paiement atteste la présence de Moro à Lisbonne en septembre 1552. Valerian Von Loga (*art. cité*, p. 100) donne la date de 1552.

[3] Coelho habitait en effet à Madrid en 1541. Cf. Marti y Monso, *ouvr. cité*, année 1541.

Au contraire de Moro, Coelho ne s'est pas spécialisé dans le portrait ; une série de retables

33. — Marie de Portugal, infante de Portugal

Antonio Moro

*(Musée du Prado, Madrid)*

Il reste acquis que Moro et Coelho ont travaillé ensemble durant les séjours qu'ils firent à Tolède et à Madrid. Mais la date de rencontre des deux peintres ne peut être actuellement fixée. Rien ne nous autorise à croire que Coelho fut à Madrid en 1552, lors du premier séjour de Moro à la Cour d'Espagne. Nous savons sûrement que Coelho était ambassadeur extraordinaire à la Cour de la Princesse Jeanne d'Autriche après 1557. Moro y séjourna en 1559. Peintres d'une même Cour et liés par une très vive affection, dit Madrazo, ils vécurent de la même vie et partagèrent les mêmes travaux. Il reste prouvé que non seulement Coelho a exécuté des copies d'après Moro, mais que le fait contraire s'est aussi produit. Coelho a pu être influencé par le réalisme du peintre néerlandais, il s'est alors exercé à assouplir non seulement les chairs du visage, mais le corps même dont Moro sait si bien laisser transparaître la souplesse à travers la rigidité des vêtements d'apparat. Là s'arrête le rôle éducateur de Moro.

Coelho a surtout développé sa propre faculté d'abstraction, de généralisation; elle lui servira à rechercher, systématiser et mettre en évidence les tendances résumées dans chaque civilisation, par une croyance, dans chaque race, chaque individu, par une qualité maîtresse. De la sorte, on doit en définitive aboutir à la constitution de *types* remplaçant les tracés de portraits individuels. [1]

Avec Coelho et son école on étudie moins la formation d'un talent que l'évolution d'un genre; ce qu'on cherche, c'est la forme totale, de tel ou tel caractère, de telle ou telle race, sorte de type étalonné dont on suivra les variations et les adaptations à travers les types historiques, en y reconnaissant à mesure l'accommodation produite par les circonstances du moment ou par le milieu.

Malgré la manière différente de comprendre leur rôle, il reste impossible de séparer Moro de Coelho dans leurs fonctions officielles. C'est sous leur double influence que se créera cette école de Cour qui subsistera à Madrid aussi longtemps qu'y régneront des princes de la famille de Charles-

et de tableaux religieux doivent lui être attribués. De plus, il dirigea des travaux de décoration dans les palais royaux et retraça sur les murs de plusieurs églises de villes de Castille la vie ou les traits des saints.

[1] H. Taine, *Les Philosophes classiques du XIX^e siècle en France*, 1^re éd., p. 361.

Quint. Mais l'influence de Coelho y deviendra prépondérante. [1] Moro n'a fait en Espagne que de courts séjours, dont le dernier date de l'année 1559. Coelho vécut fort âgé à la Cour même, et nous savons que Philippe II lui offrit en 1583 une distinction honorifique que le peintre refusa, ne désirant pour ses vieux jours que l'amitié du roi. Son activité se prolongea bien au delà de cette date, [2] mais la plupart des derniers portraits que nous attribuons au vieux maître sont exécutés sous sa direction, quelques-uns peuvent être retouchés de sa main ; il est donc fort difficile, actuellement, de fixer au juste la part prise par Coelho dans les portraits officiels peints après 1580 qui nous sont parvenus sous son nom. Il mourut à Madrid en 1590.

Palomino cite, [3] parmi les portraitistes de la Cour de Lisbonne, un des premiers élèves de Coelho, Cristoval Lopez. Ce peintre de mérite aurait été particulièrement distingué du roi Jean III, qui l'aurait nommé chevalier de l'ordre d'Avis pour des portraits officiels et sa décoration de la chapelle du château royal de Belem. Il serait mort avant son maître en 1570. Mais le véritable collaborateur de Sanches, celui qui devait lui succéder comme peintre de la Maison de Habsbourg, est Juan Pantoja de la Cruz. Sans s'éloigner de la tradition Moro-Coelho, il marque cependant le début de l'évolution de cette école; il n'a déjà plus la transparence de coloration de son maître, ni la douceur savante du modelé des chairs de ses visages, mais il lui devient supérieur par sa manière de traduire les effets lumineux et de poser largement la couleur. Il ne prendra pas le relief brutal des écoles du sud de l'Espagne, mais il fera surgir la vie sur les traits figés; les yeux désormais estompés dans l'orbite s'animeront; sur les bouches rigides, une ombre de sourire passera. Il placera ses personnages dans un cadre décoratif dont les accessoires seront traités largement et avec brio.

Né en 1551, Pantoja de la Cruz [4] est donc le peintre d'une nouvelle généra-

[1] L'inégalité de touche qui se rencontre dans les portraits attribués actuellement à Coelho prouve la collaboration d'élèves. M. José Fortès, de l'Université de Coïmbra, a bien voulu nous communiquer d'intéressantes observations à ce sujet.

[2] Pacheco dit que Coelho peignit en 1585 le masque d'Ignace de Loyola et qu'il était en très bonne santé.

[3] Palomino, *ouv. cité*, t. III, p. 239.

[4] Juan Pantoja de la Cruz, né en 1551, mort en 1609, s'est illustré dans le portrait, mais ne s'y est pas spécialisé. Il était renommé comme sculpteur et peintre décorateur. Il était aussi connu comme animalier et peintre de fleurs et de fruits. C'est à lui que nous devons les décorations de

tion; élève de Coelho, il fut aussi son collaborateur. Nous savons de plus qu'il en devint parent, par son mariage avec Mariana Sanchez, belle-sœur de Coelho. Philippe II admit de bonne heure le jeune peintre dans son intimité avec une bonne grâce des plus flatteuses pour l'homme et pour l'artiste. Nous voyons mentionné, dans le contrat de mariage de Pantoja, parmi le relevé des œuvres qui figuraient dans son atelier, en 1590, deux effigies de Philippe II. [1] Bien avant cette date, à l'occasion du mariage du roi avec Anne d'Autriche, il est chargé de la décoration de l'arc de triomphe et nommé peintre du roi. Plus tard, il occupe auprès de Philippe II et de son fils la place d'*« ayuda de camara »*.

Ce peintre fut chargé par le roi d'Espagne de reconstituer des effigies royales brûlées dans l'incendie du Pardo ou disparues. [2] Aucun des portraits *officiels* de Pantoja n'est pris au vif : fait des plus étranges et qu'une longue suite d'études chronologiques nous a permis de tenir comme certain. Notre travail confirme du reste un texte de Palomino qui avance cette même opinion.

l'église de la Miséricorde, de la Chapelle du Trésor à Madrid, de l'hôpital général à Valladolid. Il a laissé des œuvres à la cathédrale de Ségovie et à la Merced Calzado. Philippe III lui commanda en 1605 un retable pour sa chapelle. Décorateur et sculpteur, il connut à Florence, où il séjourna plusieurs fois, Jean Bologne. Ce fut lui qui fut chargé de donner les plans de la statue équestre de la Plaza major à Madrid, statue terminée par Pietro del Tacca et élevée en 1616. Cf. Palomino, *ouv. cité*, t. III, p. 277, n° 45. — Cean Bermudez, *ouv. cité*, t. IV, p. 43. — Stirling, *ouv. cité*, p. 266. — P. de Madrazo, cat. 1872, p. 501. — Marti y Monso, *ouv. cité*, années 1570 et suivantes.

La collection du prince de Lobkowitz renferme plusieurs portraits de la main de Pantoja (voir au ch. V). Marti y Monso, Musée de Valladolid, cat. 1874, cite les n°s 310, 311, 312, 313, p. 25, comme de belles œuvres de l'atelier de Pantoja.

Nous possédons en France quelques portraits de Pantoja de la Cruz. — Musée de Lille, cat. 1893, p. 209. — Cf. Gonse, *Les Musées de France*, Paris, 1900, p. 239. M. Cacault, directeur du Musée de Nantes, a donné à Pantoja un portrait de femme classé sous le nom d'École Flamande.

[1] Marti y Monso, *ouv. cité*, année 1590. Contrat de mariage de Juan Pantoja de la Cruz avec Mariana Sanchez, habitante de Valladolid. Liste des œuvres alors dans l'atelier de Pantoja, signée de Miguel Reynalte. Portraits de : D. Sébastien de Portugal, de la comtesse Rivadabia, et deux portraits du roi d'Espagne. Un tableau représentant des fruits. Il est probable qu'un des portraits de Philippe II est celui qui figure sous le n° 1036, au Musée du Prado. Le roi, coiffé d'une sorte de haute toque, paraît âgé de quarante ans. Le portrait de D. Sébastien est un portrait reconstitué, ce prince étant mort en 1578.

[2] Une commande de portraits officiels faite par Philippe III, en 1605, indique que le roi a cherché à reconstituer les portraits de la galerie royale du château du Pardo, brûlé en 1604 (voir à l'Appendice).

Si cette circonstance permet de mesurer exactement l'évolution de l'art du portrait, il rend les attributions des plus délicates. Pantoja reproduit soit des infantes de la génération de Charles-Quint, d'après des portraits antérieurs, soit des princesses de la Cour de Philippe II que leur date de naissance ne lui eût pas permis de prendre à vingt ans; il les représente les unes comme les autres, par ordre, dans tout l'éclat de la jeunesse et d'une beauté qui n'a pas toujours existé. S'il ne copie jamais exactement un portrait antérieur, il s'en inspire et il rend les traits généraux; l'idéalisation se fait le plus sentir dans le regard, qui est vivant et animé, s'il n'est pas toujours ressemblant. Ce sentiment de la vie est une qualité maîtresse pour un peintre chargé de *reconstitutions*. Or, cette qualité, Pantoja la possède à un si haut degré qu'elle a fait douter de l'opinion que nous avançons dès le siècle suivant, et Palomino est le seul auteur qui fasse allusion à ce sujet.

Pantoja travaille pour Philippe III, il meurt en 1609. Il assiste donc à l'évolution de l'école de Madrid, que nous aurons à traiter ultérieurement.

*
* *

Les portraits qui représentaient les personnes royales dans leur palais étaient exécutés de la main des meilleurs peintres de l'époque; ceux que l'on offrait n'avaient souvent rien à voir avec l'art : il importait qu'ils fussent établis à peu de frais par un artisan du portrait. De là un grand nombre d'effigies reproduisant souvent une partie d'un tableau d'ensemble.

Nous négligerons ces œuvres et nous donnerons une définition des seuls portraits de Cour. Celui d'Isabelle de Portugal, de Coelho, en fixera le type pour un siècle.

Les effigies royales des infantes d'Espagne se diviseront en deux catégories :

1° Les portraits où le personnage est vu à mi-corps;

2° Les portraits où il est vu en pied.

Dans le premier cas, les mesures seront de $0^{m}90$ à $1^{m}10$ de hauteur, sur $0^{m}80$ à $0^{m}95$ de largeur; dans le second, ces mesures varieront entre 2 m. à $2^{m}50$ de hauteur, sur $1^{m}$ à $1^{m}30$ de largeur. Les figures seront toujours de grandeur naturelle. La pose variera peu. Les princesses seront le plus souvent debout, se détachant sur un fond sombre, généralement uni, quelquefois décoré d'une draperie ou d'une base de colonne. Une de leurs mains s'appuiera

sur le dossier d'un fauteuil de style Renaissance, très sobre de lignes et recouvert d'un velours de Grenade de ton rouge ou vert foncé. L'autre main soutiendra un collier ou pendra naturellement en tenant soit le *« panuelo »* ou des fleurs, dans les œuvres espagnoles, soit des gants ou un éventail, dans les flamandes.

De prime abord, les toilettes semblent avoir peu de diversité entre elles ; cependant un examen attentif de la coupe générale et des ornements facilite l'exacte identification des portraits dont ils donnent les dates. Chaque infante garde, pourrait-on dire, un *schéma* dans sa manière de s'habiller ; la mode fait subir des altérations apparentes à ce type, mais le principe initial s'y retrouve.

Les modes portugaises sont caractérisées par la simplicité des grandes lignes qui suivent de près la forme du corps, par l'emploi de velours de Grenade aux tonalités sombres et chaudes, enfin par une sobriété de bon goût, dans la distribution des *« puntas »* et des bijoux. Ces modes régnèrent à la Cour espagnole jusqu'à l'arrivée d'Isabelle de Valois, qui imposa les robes très amples et les grandes doubles manches formant manteau de Cour. Avec elle, les velours sombres sont remplacés par des satins clairs brodés et surchargés de perles et de pierres précieuses; c'est un éblouissement. Mais les modes de France s'espagnoliseront si rapidement qu'au début même du règne d'Anne d'Autriche elles prendront un aspect d'une nouveauté très caractéristique; des jupes de brocart soutiendront d'amples paniers, les corsages gainés s'échancreront et les manches simples deviendront à « crevés ». Velasquez immortalisera ces modes dans ses portraits d'infantes.

*
* *

La plupart des portraits de la famille de Charles-Quint, désignés dans les inventaires des résidences royales espagnoles, à partir de 1557, ont décoré, en Flandre, les châteaux de Binz, de Mariemont et de Turnhout, ce qui prouve que les commandes en avaient été faites non par Charles-Quint, comme le veut une opinion erronée, mais par Marie de Hongrie.[1] Les inventaires de ces châteaux flamands, écrits en espagnol, quelques-uns de la main même de la reine, nous fixent sur l'identité des portraits et leurs auteurs. Il est donc

[1] A. Pinchart, *Revue universelle des Arts*, 1856, t. III, pp. 140 et 229. *Archives des Arts*, Gand, 1881, t. III, p. 202.

nécessaire de s'y reporter *directement*, en négligeant à dessein les attributions postérieures.

Marie de Hongrie apporta avec elle, [1] en Espagne, tous ses souvenirs de famille, qui, dès ce moment, firent partie intégrante du patrimoine espagnol. Plusieurs portraits furent placés dans le grand salon d'honneur du château du Prado; [2] d'autres décorèrent les appartements particuliers de Philippe II à l'Alcazar de Madrid ou à l'Escorial, conjointement avec les œuvres commandées par les rois d'Espagne à leurs peintres officiels. Ce fait a amené de nombreuses erreurs que nous aurons à rectifier.

*
* *

MARIE DE PORTUGAL, INFANTE DE PORTUGAL. — En suivant l'ordre de primogéniture nous allons avoir à citer d'abord le portrait de Marie de Portugal, fille de la sœur aînée de Charles-Quint, qui se trouve être la première œuvre exécutée par Antonio Moro en Portugal (fig. 33).

On a souvent confondu les deux infantes qui portent le nom de Marie de Portugal. [3] L'une était fille de D. Manuel le Fortuné, roi de Portugal, et d'Eléonore d'Autriche, sa troisième femme. Elle naquit en 1521 et mourut en 1577, sans avoir contracté d'alliance. Elle avait été fiancée à D. Philippe

[1] A. Henne et A. Wauters, *Histoire de Bruxelles*, t. I, p. 379.

Charles-Quint, après avoir signé son abdication à Bruxelles, le 25 octobre 1555, s'embarqua le 17 septembre 1556 à Flessingue pour l'Espagne où il aborda le 29 du même mois, à Loredo. Il était accompagné de ses deux sœurs, Éléonore et Marie. Il prit immédiatement possession de la cellule du monastère de Saint-Yust préparée pour le recevoir, d'après ses ordres.

[2] Voir à l'Appendice.

[3] Voir les généalogies des Maisons de Portugal et d'Espagne.

Archives du couvent de Nossa Lenhera da Luz, à Lisbonne. Viterbo Souza, *Pruebas de la Historia genealogica de la Casa Real de Portugal*, t. II. — F. Miguel Pacheco, *Vida da infanta D. Maria*, cap. 8, fol. 23. — *Bibliothèque Nationale de Paris, Cat. des Manuscrits portugais*, p. 259, N° 113. Acte par lequel l'infante Marie de Portugal règle l'acceptation de l'héritage de sa mère. Lisbonne, le 12 juillet 1558. N° 114. Ordonnance de Charles IX, roi de France, relative au contrat de dot de l'infante Marie de Portugal. Lyon, le 12 juin 1567.

*Retratos e Elogios de Varses e Donas*, Lisbonne, 1817. — F. da Fonseca Benevides, *Rainhas de Portugal*, Lisbonne, 1878-1879, vol. II. — C. Michaëlis de Vasconcellos, *A Infanta D. Maria e as suas Damas*, Porto, 1893.

d'Espagne, en 1549, après le premier veuvage de celui-ci. La deuxième Marie de Portugal était fille de Jean III et de Catherine d'Autriche et à la fois petite-fille et nièce de D. Manuel ; elle naquit le 21 mai 1527, épousa ce même D. Philippe en 1543 et mourut en 1545, en donnant le jour à D. Carlos.

Il est probable que van Mander, dans son attribution d'un portrait de Marie de Portugal à Antonio Moro en 1542, commit non seulement une erreur de date, mais aussi de personne, bien que son assertion laisse le champ ouvert à l'hypothèse d'un premier voyage de Moro en Portugal. Piot dit que Pinchart se réservait d'éclaircir cette question, lorsque la mort le surprit. [1] Pour nous, l'inventaire de Marie de Hongrie nous fixe sur l'identité du modèle [2] : « *el retrato de la infanta dona Maria de Portugal, hija de la cristianissima reina de Francia en lienzo, hecho por Moro* ». Il s'agit donc de la première Marie de Portugal. Cette preuve est confirmée par Argote de Molina, qui, dans sa description des tableaux du Pardo, désigne ainsi le n° 9 : « *La infanta dona Maria de Portugal, Antonio Moro.* » [3] Si cette Marie avait été l'épouse de D. Philippe, Argote de Molina l'eût certainement mentionné, comme il l'a fait en d'autres cas. La présence de ce portrait en Flandre prouve que la commande en avait été faite par Marie de Hongrie et non par l'empereur. D'après un document cité par Pinchart, ce serait Charles-Quint qui aurait envoyé son peintre prendre, en Portugal, les portraits de la famille royale en 1550 ; cependant les paiements sont acquittés par la reine. H. Hymans accepte la date de 1550, disant qu'elle est confirmée par une réponse du cardinal de Granvelle à une lettre de Leone Leoni, datée de juin 1550 : « *La très pieuse reine a envoyé mon peintre en Portugal.* » Alors Moro aurait-il fait ce voyage avant ou après son séjour à Rome ?

Le tableau, exposé actuellement au Musée de Prado, [4] a souffert de l'incendie du Pardo. Sa technique nous montre que Moro n'est pas encore en pleine possession de son talent. Le procédé reste maigre, on n'y sent

[1] A. Piot, *art. cité*, p. 299.

[2] A. Pinchart, *Revue universelle des Arts*, 1856, t. III, p. 140.

[3] Voir à l'Appendice.— Paul Lafond, *art. cité*, *Les Arts*, 1908.— Valerian Von Loga, *art. cité*, p. 100. — H. Hymans, *ouv. cité*, p. 58.

[4] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 2113 (ancien 1489).

A. Pinchart, *Tableaux et sculptures de Marie de Hongrie*, *Revue universelle des Arts*, 1856, t. III, p. 140, n° 23.

pas la maîtrise du coup de pinceau. Si les traits sont rendus très exactement, le modelé n'a pas encore la souplesse des œuvres postérieures. Des traits durs cernent l'entourage de l'œil, les lignes de la bouche sont déjà cependant bien modelées, l'oreille est vivante et contribue à individualiser l'effigie. Si les mains sont très longues, les doigts trop minces, ce ne sont plus cependant les mains impersonnelles de l'école d'Utrecht, elles représentent réellement la nature, les infantes se faisant toutes remarquer par ce signe d'aristocratie.

Nous retrouvons bien, dans le visage de Marie, les traits si charmants d'ingénuité du crayon de Chantilly, attribué à Clouet [1] (fig. 32), mais, ici comme dans le dessin du *Recueil d'Arras*, [2] combien les traits sont durcis, combien leur expression est devenue sévère et altière! Il semble que la main de fer du tribunal de l'Inquisition, si puissant à la Cour de Portugal, ait pesé sur cette charmante princesse qui avait embelli de sa grâce la Cour de France. Fiancée au Dauphin, François, fils aîné de François Ier, elle eut le chagrin de voir mourir ce jeune prince à la fleur de l'âge ; néanmoins, elle continua à résider à la Cour de France et ne se retira en Portugal qu'après le second veuvage de sa mère. Peu après son arrivée auprès de son frère Jean III, des pourparlers furent échangés en vue d'une union avec son neveu D. Philippe, infant d'Espagne. [3] Ces projets furent mis à néant par l'adresse du cardinal de Granvelle et la subtilité de Simon Renard, qui obtinrent la main de Marie Tudor pour leur royal maître.

Marie de Portugal mourut en 1577, au couvent de Nossa Lenhera da Luz à Lisbonne. C'est là et au couvent da Encarnaçao que nous trouvons encore deux effigies de cette princesse. [4]

* * *

[1] Moreau-Nélaton, *Le crayon à la Cour des Valois. Crayons français du XVIe siècle conservés au Musée Condé à Chantilly*, Paris, 1908, pl. XXVI et XXVII.

[2] *Recueil d'Arras*, manuscrit 266, n° 340, f° 71, « *L'infante Dona Maria de Portugal, fille du roy Emmanuel et d'Eléonore d'Autriche* ».

[3] Prudenzio de Sandoval (*Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Pamplona, 1614, t. II, p. 752) donne la date de 1553 pour les fiançailles de Marie.

Weiss, *Papiers d'Etat du cardinal de Granvelle*, Paris, 1843, t. IV, p. 28.

[4] Communication de M. José Fortés.

35. — Catherine d'Autriche, reine de Portugal

Antonio Moro

*(San Roque, Lisbonne)*

CATHERINE D'AUTRICHE, REINE DE PORTUGAL, était la dernière des sœurs de Charles-Quint.[1] Née posthume et élevée auprès de sa malheureuse mère, puis auprès de ses sœurs, elle épousa, à dix-huit ans, Jean III, roi de Portugal, le 15 février 1525, succédant ainsi sur le trône à Eléonore, sa sœur aînée. Nous savons qu'elle tenait de sa famille un esprit de haute prudence et qu'elle sut exercer sur l'esprit de Jean une influence que nul historien ne lui a contestée. Après avoir établi l'Inquisition en Portugal, le roi confia à la reine le soin de l'établir à Goa. Les souverains accueillirent avec honneur l'ordre des Jésuites, fondé en Espagne en 1539; l'opinion générale veut même que Jean III y fut affilié. La reine elle-même accomplissait avec une régularité monacale les actes de piété les plus austères. Veuve en 1557, Catherine prit la régence au nom de son petit-fils, D. Sébastien; elle n'eut pas le chagrin d'assister à la tragédie dans laquelle disparut ce prince. Elle s'éteignit au couvent de la Miséricorde en 1577.

Après le mariage de Catherine, les relations de famille étaient devenues des plus cordiales entre les Cours de Madrid et de Lisbonne. Nous avons vu cette reine assister maternellement sa belle-sœur, Isabelle, dans les cérémonies de son mariage avec Charles-Quint. Dans la suite, un double mariage resserrera encore ces liens d'affection : Marie de Portugal épousera l'infant d'Espagne D. Philippe et l'infant de Portugal, Jean-Emmanuel, Jeanne, la deuxième fille de l'empereur.

*
* *

Est-il nécessaire d'ajouter que ces relations et ces mariages furent autant de prétextes à échanges de portraits ?[2] Marie de Hongrie étant désireuse de

[1] D. Barbosa Machado, *Memorias para la Historia de Portugal, que comprehendem o governo d'El rei D. Sabastião.* Memorial de Pedro Rodriguez Soarez, à la Bibliotheca Lusitana (cité par D. Barbosa Machado). — Santarem et Barboza, vol. II, p. III, année 1570 ; voir les documents concernant Catherine, reine de Portugal, et Jeanne, princesse de Portugal et de Brésil. Bibliothèque Nationale de Paris, *Catal. des Manuscrits portugais*, pp. 252 et suivantes. Documents relatifs à la vie de Catherine et de D. Sébastien.

Le P. Florez, *ouv. cité*, t. II, p. 843. — F. da Fonseca Benevides, *Rainhas de Portugal*, Lisbonne, 1818-1819, vol. II. — Comte Raczynski, *Les Arts en Portugal*, Paris, 1846, p. 254. *The Life and Acts of D. Alonso Enriquez de Guzman*, translated by Clements R. Marrahm, London, 1862 (Hakluyt Society).

[2] Rappelons ici les portraits de Catherine enfant, cités au chapitre II. Ces portraits font partie de groupes.

posséder les traits de sa sœur, celle-ci lui envoya un portrait peint par Francisco de Olanda, son peintre. Cette effigie est ainsi décrite dans l'inventaire de Marie de Hongrie, sous le n° 34 : [1] « *El retrato de la reina de Portugal, dona Catalina, hermana de Nuestro emperador, entero, hecho en lienzo, por Francisco de Olanda metido en una caja aforrada en tierciepelo verde* ». Cette commande nous est confirmée par un ordre de paiement daté du 22 août 1554. [2] Mandat de la reine dona Catherine, « pour que l'on tienne compte à son trésorier de 800 reis, avec les remarques indiquées dans le compte qui y est joint, lesquels 800 reis furent donnés à François de Hollande pour le portrait qu'il fit de la reine ». A en juger par ce que nous connaissons des œuvres de Francisco, ce portrait sur toile, corps entier, nous étonne.

Hymans, dans son commentaire sur Antonio Moro, [3] dit qu'il est bon de fixer l'attention sur une charmante série de petits portraits réunis au Musée de Naples (salle 7, n° 61). On y voit, dans un même cadre, le pape Paul III, Louis, D. Juan, Isabelle de Portugal, Catherine, reine de Portugal, Alexandre Farnèse et Marguerite de Parme. Il ajoute que toutes ces effigies pourraient émaner de Christophe (d'Utrecht), [4] bien que la liste des peintures d'Utrecht publiée par M. S. Müller ne donne pas un seul artiste portant ce prénom. La réunion des personnages nous fait penser à Francisco de Olanda comme auteur possible de ces portraits. Nous savons déjà qu'il fit celui d'Isabelle en 1537, qu'il reproduisit une effigie de Catherine et qu'il prit au vif les traits du pape Paul III. Enfin, il est prouvé que cet artiste vécut à Rome entre 1537 et 1548, que Marguerite de Parme vint y faire ses couches, chez son beau-frère, au palais Farnèse, à la fin de 1546, et qu'elle y demeura jusqu'en 1549. Enfin D. Juan d'Autriche, élevé en Allemagne et en Italie, vint en Espagne et sur la frontière de Portugal vers 1568. Ces rapprochements peuvent faire accepter *sous réserve* cette attribution.

D'après les historiens d'Antonio Moro, celui-ci aurait exécuté en Portugal plusieurs portraits de Cour, [5] celui de Jean III qui a disparu et celui de la

[1] A. Pinchart, *art. cité, Revue universelle des Arts*, 1856, t. III, n° 141.

[2] Raczynski, *Les Arts en Portugal, ouv. cité*, p. 216.

[3] Hymans, *Van Mander, ouv. cité*, Antonio Moro, t. I, p. 276.

[4] Pourquoi Hymans confond-il Christophe d'Utrecht et François de Hollande ?

[5] Comte Raczynski, *ouv. cité*, p. 254. Ordre est donné par Catherine à son trésorier D. Alvarez Lopez de verser une somme de cinq cents cruzados à « *Antonio Moro, peintre, qu'envoya de*

reine Catherine qui figure actuellement au Musée du Prado [1] (fig. 34). Ces portraits furent commandés par Marie de Hongrie et sont mentionnés dans les inventaires de ses objets d'art. La reine apparaît telle qu'Alonso Henriquez de Guzmann l'a décrite, imposante et belle femme. Le prognathisme de sa famille est fort atténué, malgré l'empâtement du bas du visage. Les traits sont réguliers, les yeux fort beaux, le teint éblouissant. Le front très large est recouvert d'un léger voile qui recouvre la coiffure originale des femmes portugaises, un bandeau plat orné de pierreries se terminant de chaque côté du visage par deux grosses coques d'or qui dissimulent les oreilles.

Citons l'appréciation de Ch. Blanc, reproduite par Hymans : « *L'on se croirait devant un peintre espagnol qui aurait appris son métier à Venise.* » Combien est grande cependant la différence entre ce portrait et celui d'Isabelle de Portugal, du Titien, [2] maintenant si proches l'un de l'autre. Les reines sont vêtues toutes deux de velours cramoisi, brodé de perles et de pierres précieuses. Avec son besoin de réalité, Moro représente Catherine telle qu'elle est, sans qu'aucune décoration puisse distraire le regard du spectateur. L'âme transparaît à travers le masque de la princesse, et il semble que le modelé des traits, par son exactitude, nous livre le secret de ses pensées habituelles. Titien idéalise son modèle ; en sacrifiant les ombres aux lumières, il obtient un éclat et un relief merveilleux ; la grâce italienne fait de son portrait un ensemble dont le centre est une femme d'une beauté exquise. Nous pouvons donc comparer ici, dans leur plus magnifique expression, le génie de deux arts si dominateurs, chacun par des moyens diamétralement opposés : le réalisme néerlandais et l'idéalisme italien.

Ce n'est pas Moro qui eut l'honneur de représenter Catherine dans le salon du château royal du Pardo, mais Coelho. [3] De ce portrait, qui ne nous est probablement pas parvenu, nous ne savons rien. Par contre, en Portugal, nous trouvons plusieurs effigies de la reine peintes par Coelho, qui repré-

*Flandre, sa sœur, la reine de Hongrie pour faire d'après nature les portraits du roy mon maitre et le mien* » (Septembre 1552).

A. Pinchart, *Revue universelle des Arts*, t. III, p. 140, n° 20. « *El retrato de la reina Catalina de Portugal, muger del Rey Don Juan, hecho en lienzo por Moro.* »

[1] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 2109 (ancien 1485).

[2] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 415 (ancien 485).

[3] Voir à l'Appendice.

sentent l'infante avec le même masque et la même coiffure que sur le portrait de Moro. Les historiens d'art, jusqu'à présent, ont fait du portrait du peintre hollandais le prototype des portraits identiques qu'ils ont rencontrés. L'inventaire de Marie de Hongrie nous indiquant seulement que Moro est l'auteur de la toile de Madrid, nous devons réserver notre opinion sur le prototype des portraits peints par Moro et par Coelho.

M. Bredius, après Raczynski et M. Von Loga, n'ose se prononcer sur l'attribution des portraits de Jean et de Catherine, actuellement dans la sacristie de l'église Saint-Roch de Lisbonne (fig. 35). M. Bertaux penche en faveur de Moro, M. de Figueiredo songe à Coelho. Peut-être devons-nous y voir une première esquisse de Moro pour son grand portrait; cependant la fermeté des lignes de la bouche semble indiquer une œuvre portugaise.

Les deux panneaux votifs où sont représentés Jean III, protégé par son patron saint Jean-Baptiste, et Catherine, présentée par sa sainte, ne nous laissent aucun doute sur leur auteur : Sanches Coelho. Les tons lilas rosés tournant au lie de vin que nous admirons dans les draperies de la sainte protectrice de Catherine sont de la même touche que les étoffes du portrait d'Isabelle de Portugal. La reine est à genoux, habillée et coiffée de la même manière que sur la toile de Moro. Ce très beau portrait que l'on pourra admirer au musée de Lisbonne quand son nettoyage sera terminé est un témoignage précieux de la beauté de l'art portugais.

Au couvent de la Madre de Deus nous trouvons encore une très belle effigie de la reine par Coelho.

La tête du Bowes Museum (fig. 36) semble au premier abord une réplique de Moro; en réalité, c'est une œuvre du peintre portugais. Le modelé des chairs est simplifié et d'une douceur de facture inconnue des artistes du Nord. La netteté de facture que l'on remarque dans les narines et la bouche plaide encore en faveur d'une œuvre de la main de Coelho.

L'Académie royale de Lisbonne attribuait autrefois à Moro le portrait représentant une princesse inconnue (fig. 37). Par son aspect général, outre des rapprochements dans les traits du visage pris isolément et la structure du corps, nous pensons qu'il représente Catherine d'Autriche. Quant au peintre, une étude approfondie nous force à voir un artiste de l'école de Cour de Lisbonne, peut-être même un élève de Coelho. La facture est si proche

36. — Catherine d'Autriche, reine de Portugal

Sanches Coelho

*(Bowes Museum, Angleterre)*

de celle de ce Portugais que M. de Figueiredo n'hésite pas à lui attribuer cette œuvre. M. de Figueiredo n'est pas fixé sur la personnalité du modèle, bien qu'il reconnaisse une similitude dans les traits du bas de visage et qu'il appuie notre opinion sur le droit exclusif qu'avait Catherine d'Autriche de porter, en Portugal, l'aigle impérial brodé sur ses vêtements. Les mains ne sont pas celles que Coelho et Moro donnent à leurs portraits de la reine. Pourrions-nous attribuer ce portrait à Cristoval Lopez ? Stirling, d'après Palomino, [1] cite ce maître comme peintre distingué et auteur de portraits du roi et de la reine, mais M. de Figueiredo affirme que son retable de la chapelle de Belem est une œuvre qui ne peut se rapprocher du portrait qui nous occupe.

Nous savons que Pantoja de la Cruz reconstitua une effigie de la reine. [2] Sa facture ne semble pas celle du portrait ci-dessus, elle n'a pas cette douceur dans le modelé des chairs ; l'art avec lequel est traitée cette peinture, le bouquet de fleurs posé à côté de la jeune femme, qui font prévoir celles de Juan de Arellano, [3] la composition de l'ensemble, la souplesse du corps, tout donne ici l'impression d'une œuvre exécutée dans le dernier quart du XVI^e siècle, tandis que l'air de jeunesse de Catherine devrait dater cette effigie d'entre les années 1523 à 1528. Nous sommes donc en présence d'un portrait reconstitué et idéalisé de la reine de Portugal.

Un panneau de l'église de Funchal (Madère) qui entrera prochainement au Musée de Lisbonne représente la Vierge de Miséricorde prenant sous sa protection le roi, la reine Catherine et sa belle-fille, l'infante Jeanne d'Autriche. Les noms des personnages sont écrits, aucune équivoque n'est donc possible, et l'œuvre nous intéresse au point de vue iconographique si la technique n'a qu'un médiocre intérêt. M. Bertaux attribue ce panneau à un auteur flamand ou franco-flamand, peut-être Jean Provost.

M. Angel de Barcia, directeur des Archives royales de Madrid, nous signale, comme faisant partie des collections royales, une belle gravure, d'après Catherine, de Frédéric Van Hulsen, Cock ex ; demi-figure avec cette légende

[1] W. Stirling, *ouv. cité*, p. 239.
[2] Cean Bermudez, *ouv. cité*, t. IV, p. 43.
[3] Juan de Arellano, né à Santoraz en 1614, mort à Madrid en 1676.

entourant un ovale : « *Catharina Dei grâ. Regina portugalise Uxor Johan Regis Portugal 1556.* »

David Custos a gravé un portrait perdu de Jean III et peut-être a-t-il exécuté le même travail d'après un portrait de Catherine; c'est probablement la gravure anonyme représentant la reine en buste.

Plusieurs pièces de monnaie sont frappées à l'effigie de la régente, mais son profil accentué ne relève d'aucun portrait peint, et nous ne les citons que pour mémoire.

---

37. — Catherine d'Autriche, reine de Portugal

Auteur inconnu de l'école portugaise

*(Académie Royale de Lisbonne)*

# CHAPITRE V

La vie et les portraits peints et dessinés de Marie d'Autriche, impératrice. — Jeanne d'Autriche, princesse de Portugal et de Brésil. — Ses portraits. — Sa statue funéraire. — Marguerite de Parme. — Sa vie publique. — Ses portraits italiens, espagnols et flamands.

Les portraits que nous aurons à décrire, dans ce chapitre et dans le suivant, relevant des peintres dont nous avons déjà cité les œuvres dans le chapitre précédent, nous étudierons directement, sans remarques préalables, les portraits des filles de Charles-Quint : Marie, impératrice; Jeanne, princesse de Portugal et de Brésil. Nous y joindrons Marguerite de Parme qui fut officiellement reconnue par son père.

*
* *

MARIE D'AUTRICHE, IMPÉRATRICE. — La fille aînée de Charles-Quint et d'Isabelle de Portugal,[1] Marie, née le 21 juin 1529, fut élevée auprès de sa mère en vue de la haute situation que devait lui assurer sa naissance. Suivant l'usage espagnol, elle grandit au milieu des exercices d'une dévotion sèche et étroite, à laquelle s'ajoutait l'observance des règles d'une stricte étiquette. Le 13 septembre 1547, à Valladolid, elle épousait son cousin Maximilien, roi de Bohême, fils de l'empereur Ferdinand. Certains historiens pensent qu'elle passa la première année de son mariage en Espagne; elle n'aurait donc pas assisté au conseil de famille réuni à Augsbourg en 1549.

[1] Le P. Florez, *ouv. cité*, t. II, p. 856.— *Jahrbuch*, Vienne, 1893, vol. XIV, p. 37 à 187. Voir la généalogie qui termine l'article du Dr Kenner.

Cependant l'inventaire de Marie de Hongrie signale, au château de Binz, son portrait exécuté à Augsbourg par Titien, en même temps que ceux de la famille impériale. Quoi qu'il en soit, c'est bien à Cigalès, le 2 novembre 1549, qu'elle donna le jour à sa première fille, Anne, la future reine d'Espagne.

Après un séjour en Allemagne et en Italie, Maximilien vint retrouver son épouse à Saragosse; Marie s'y rendit de Valladolid où elle avait exercé la régence en 1552 pendant une des absences de son père. Le couple royal alla se fixer dans ses États où Marie n'eut aucune influence politique, elle se consacra entièrement à l'éducation de sa nombreuse famille. Elisabeth, sa dernière fille, qui deviendra l'épouse de Charles IX, roi de France, naquit à Vienne, le 15 juin 1554.

Marie assista, à Bruxelles, avec sa famille, à la signature de l'acte d'abdication de Charles-Quint, puis elle retourna en Flandre en septembre 1556 pour dire un dernier adieu à son père.

Devenue impératrice en 1564, à la mort de l'empereur Ferdinand, Marie résida à Vienne, mais fidèle à l'Espagne, sa patrie, elle revint plusieurs fois en retraite au couvent des Decalzas Reales de Madrid, qu'elle avait fondé avec sa sœur Jeanne, princesse de Portugal et de Brésil. En 1576, elle y enferma son veuvage et y termina ses jours, le 24 février 1603, dans les exercices d'une piété austère.

*
* *

Les portraits peints de Marie montrent une princesse de suprême distinction, grande, mince, avec un port de tête aristocratique. La dignité du maintien révélerait à elle seule une femme de sang impérial. La plupart de ses portraits peints la représentent ainsi, mais ce sont les dessins qui ont conservé la plus fidèle image de l'impératrice âgée et fatiguée par ses nombreuses maternités. Jugée à ce dernier point de vue, c'est-à-dire d'après ses portraits réalistes, Marie est bien le mélange des qualités et défauts physiques de Charles-Quint et d'Isabelle de Portugal. Du premier, elle a le prognathisme accentué qui s'ajoute à la forme effilée du visage maternel. Ses yeux longs, sans sourcils, largement dessinés, ses fortes pommettes, ses oreilles minces, longues et haut plantées, son front dégarni, la couleur ardente de ses cheveux, tout lui donne une physionomie spéciale devant laquelle on songe simultanément au Charles-Quint, d'Amberger, et à l'Isabelle de Portugal, de Coelho.

38. — Marie d'Autriche, impératrice, épouse de Maximilien II

Sanches Coelho

*(Collection des princes de Lobkowitz, Bohême)*

C'est la jeune fille que représente ce dernier peintre dans un cadre qui fait partie de l'admirable collection de portraits conservée au château de Raudnitz-sur-Elbe, en Bohême (fig. 38). [1] Envoyés directement d'Espagne par leurs auteurs, les peintres Sanches Coelho, Pantoja de la Cruz et Andrea Lopez, aux princes de Lobkowitz, ces portraits sont des documents inestimables par leur certitude. [2] Ils servent d'*étalon* pour identifier des œuvres

[1] Max Dvorak, *Topographie der historischen und Kunstdenkmäler Bohmens*. Prague, 1910, vol. XXVII, t. II.

[2] Les portraits peints par des maîtres de l'école espagnole des XVI^e et XVII^e siècles se trouvant au château de Raudnitz-sur-Elbe n'ont pas été à proprement dire « collectionnés ». Ils ont été exécutés pour la famille des princes de Lobkowitz et ils forment une partie — et la plus remarquable — de la *galerie des portraits d'ancêtres* dont l'histoire est la même que celle de la Maison de Lobkowitz.

C'est par le mariage, en 1603, de Z. Adalbert de Lobkowitz, premier prince de ce nom, avec Polyxène de Pernstein, dont la mère donna Maria Manrique de Lara, de la Maison des Mendoza, était issue d'une des familles nobles de l'Espagne, que s'expliquent facilement ces relations de famille avec l'Espagne et la provenance de ces remarquables portraits de l'école espagnole, tant portraits de famille que portraits de la Maison impériale et royale, qui se trouvent à Raudnitz en plus grand nombre que dans aucune autre galerie de l'Europe, hors de l'Espagne.

*Portraits peints par Sanches Coelho :*

1° Maria-Maximiliana de Pernstein, née Manrique de Lara, de la Maison des Mendoza, épouse du premier chancelier Wrodislas de Pernstein, avec sa fille Polyxène de Pernstein, enfant;

2° Polyxène, princesse de Lobkowitz, née de Pernstein, grand portrait en pied ;

3° L'archiduc Wenzel, fils de l'empereur Maximilien II ;

4° L'empereur Rodolphe II, dans sa jeunesse ;

5° L'impératrice Maria, épouse de l'empereur Maximilien II ;

6° Don Gracias de Mendoza, marquis de Cañete, vice-roi du Pérou et du Chili, cousin de donna Maria M. de Pernstein.

*Copie d'après Sanches Coelho :*

7° Le cardinal-archiduc Albert d'Autriche.

*Portraits peints par Pantoja de la Cruz :*

8° Donna Maria d'Aragon, duchesse de Villahermosa, épouse de D. Carlos de Borgia ;

9° Donna Juana et donna Isabella d'Aragon, filles du duc Ferdinand de Villahermosa et de donna Juana de Pernstein, sœur de la princesse Polyxène, enfants ;

10° Anne, reine d'Espagne, fille de l'empereur Maximilien II et épouse de Philippe II d'Espagne ;

11° Don Fernando d'Aragon, duc de Villahermosa, époux de donna Juana de Pernstein ;

12° Donna Juana d'Aragon, épouse du personnage ci-dessus ;

13° Élisabeth, comtesse de Fürstenberg, née de Pernstein, sœur aînée de la princesse Polyxène;

14° Jean de Pernstein, fils du premier chancelier Wrodislas de Pernstein et de son épouse donna Maria M. Manrique de Lara ;

mises actuellement sous les noms de leurs auteurs et qui sont des répliques d'atelier.

Le portrait de Marie d'Autriche est une œuvre de premier ordre, par la souplesse du modelé qui reste cependant si peu accusé. Ce qui frappe le plus est l'air *jeune fille* du modèle que Coelho reproduit avec une science merveilleuse. La transformation de l'enfant en femme, cet état physiologique si fugace et si insaisissable, le peintre sait le fixer sur le bois, ici, comme dans les portraits des jeunes infantes qu'il aura l'honneur de peindre dans ses vieux

15° Anna de Pernstein, née Manrique de Lara, épouse du personnage ci-dessus ;

16° Albert, comte de Fürstenberg, âgé de trois ans ;

17° Don Juan Manrique de Mendoza.

*Copie de l'époque d'après Pantoja :*

18° L'infant Don Philippe d'Espagne, plus tard Philippe III, roi d'Espagne.

*Portrait peint par Andrea Lopez :*

19° Philippe III, roi d'Espagne.

*Portrait peint par un auteur inconnu de l'école espagnole de la fin du XVI^e siècle :*

20° Un enfant inconnu.

*Portrait peint par un auteur espagnol du commencement du XVII^e siècle :*

21° Donna Maria et donna Juana Gonzaga, princesses de Castiglione, filles de François Gonzaga, marquis de Castiglione, et de Bibiana de Pernstein, sœur de la princesse Polyxène, nièces de saint Louis de Gonzague, enfants.

*Portrait peint par un peintre espagnol dans le genre de Ribera :*

22° Don Guglielmo de San-Olimente, ambassadeur d'Espagne à la Cour de l'empereur Rodolphe II, à Prague.

*Portrait peint par un peintre espagnol inconnu du commencement du XVII^e siècle :*

23° Don Baltazar de Zuñiga, ambassadeur d'Espagne à la Cour impériale à Prague, de 1608 à 1617.

*Portrait peint par Antonio Moro :*

24° Portrait d'un inconnu.

*Copies de l'époque d'après Antonio Moro :*

25° Don Fernando Cortez ;

26° Don Carlos, infant d'Espagne.

*Portraits de la famille régnante d'Espagne, dans le genre de l'école espagnole, mais peints par des peintres autrichiens dont les noms se sont perdus :*

27° L'impératrice Marie-Anne, fille de Philippe II, épouse de l'empereur Ferdinand III ;

28° L'infante Marguerite-Thérèse, première épouse de l'empereur Léopold I^er, fille de Philippe IV d'Espagne.

J'adresse ici tous mes remerciements à Madame la princesse de Lobkowitz, qui a bien voulu prendre la peine de m'envoyer elle-même ces documents, ainsi que plusieurs photographies de ses portraits de famille.

39. — Marie d'Autriche, impératrice

Antonio Moro

*(Musée du Prado, Madrid)*

jours. L'effigie confirme ce que nous avons dit de Coelho, peintre de la race des Habsbourg : impossible de ne pas voir dans cette grande dame une infante d'Espagne. Moro, si admirable portraitiste soit-il, ne saura pas rendre ce « je ne sais quoi » si particulier aux princesses espagnoles.

Marie, vue à mi-corps, est vêtue d'une robe noire de forme simple, avec des secondes manches fermées par des *« puntas »*. La collerette qui termine le haut du corsage engonce la tête; les mains sont coupées par le cadre. Comparons le portrait de Marie avec celui de sa mère : il y a progrès dans le modelé des chairs, mais la même facture générale et le même coup de pinceau dans la manière de traiter les étoffes. Il semble que ce portrait soit antérieur au séjour de Coelho à Rome, tant par l'air de jeunesse répandu sur les traits de l'infante que par la technique qui se rattache si complètement à celle des écoles portugaises du commencement du XVI^e^ siècle.

C'est Marie d'Autriche, femme, que représenta Moro en 1551, lors de son voyage en Espagne (fig. 39). [1] L'infante avait alors vingt-deux ans, d'après la date logique du portrait qui fait pendant à celui de Maximilien, roi de Bohême et des Romains, également exécuté, selon toutes probabilités, pendant le même séjour de Moro en Espagne. Les deux personnages sont représentés en pied, grandeur naturelle. La reine s'appuie à une table drapée de velours rouge sombre. Sa toilette de velours noir uni, ses amples manches ornées de *« puntas »* forment un ensemble de la plus élégante simplicité. Notons la coiffure ordinaire de la princesse, car elle a son importance iconographique. L'ornement de tête est composé d'une branche de fleurs et de feuilles d'or et de pierreries qu'accompagne un voile de tulle très fin bordé d'une légère dentelle d'or; les deux bouts de ce voile sont ramenés sur la poitrine et joints par une croix incrustée de merveilleuses pierres et ornée de pendentifs de perles. C'est ce voile, drapé avec une élégance particulière et que l'on croyait uniquement porté par l'impératrice Marie, qui a donné lieu, dans l'attribution de divers portraits, à tant de regrettables équivoques, et cela peu de temps même après la mort de la princesse.

La toile de Moro a été le prototype d'une nombreuse série de portraits.

[1] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 2110 (ancien 1486). A figuré au château du Pardo, n° 64 de l'inventaire d'Argote de Molina.

Valerian Von Loga, *art. cité*, p. 98. — H. Hymans, *ouv. cité*, pp. 63 et 113.

Le plus célèbre est la copie, coupée à mi-corps, qu'en a fait Coelho (fig. 40) et qui resta en Espagne jusqu'en 1537, date à laquelle Taylor et Dauzote en firent l'acquisition pour le futur roi Louis-Philippe. Vendu une première fois à Londres en 1853, ce portrait fut acquis par Kalle pour la somme de £ 105, puis racheté immédiatement par le Musée de Bruxelles. [1]

Il est très difficile d'établir la provenance exacte des tableaux acquis en Espagne par le duc d'Orléans. L'origine des achats français semble devoir rester mystérieuse; les révolutionnaires espagnols ayant pillé à plusieurs reprises les résidences royales, les tableaux qui ont figuré au Louvre, entre 1838 et 1850, pouvaient provenir d'intermédiaires désirant rester inconnus. Cependant nous savons, par Justi, que Coelho livra, en 1571, à Argote de Molina, pour son musée particulier de Séville, quatorze portraits de la Maison royale, ce qui démontre que les doubles portraits antérieurs à cette date ne furent pas des copies d'atelier, mais des œuvres de la main même du maître, fait dont on avait douté jusqu'ici.

Les collections Martin Le Roy, de Paris, [2] et Carderera y Solano, de Madrid, [3] possèdent chacune, en très petite réduction, une copie ancienne du portrait de Moro. Toutes deux semblent se rapprocher d'un portrait de Philippe II qui appartient au Musée des Arts décoratifs à Paris (legs Peyre). [4 et 5]

Il existe dans le commerce, à Paris, une figure de Marie, inspirée du portrait de Moro. [6] La facture lisse, sèche avec peu de relief dans le visage et des tons assourdis dans les ombres, dénote une œuvre espagnole.

Nous voici maintenant en présence d'un document de la main de Pantoja [7] et de deux portraits attribués à ce même peintre sous lesquels se trouve actuellement inscrit le nom de Marie d'Autriche : l'un se trouve au Musée

[1] *Musée de Bruxelles*, cat. 1908, n° 412. N° 67 du catalogue de la collection espagnole du roi Louis-Philippe. *Exposition de la Toison d'Or*, cat. 1907, n° 71.

[2] Ce portrait a figuré à l'*Exposition de la Toison d'Or*, n° 71bis.

[3] N° 9 du catalogue.

[4] Salle n° 254.

[5] E. Soulié, *ouv. cité*, n° 4002, dit que le Musée de Versailles possède une copie moderne du portrait exécuté par Coelho, mais il n'y a pas à en faire état.

[6] Il m'a été impossible d'en connaître la provenance.

[7] « *Un retrato de medio cuerpo, en lienzo, de la emperatriz dona Maria, muger del emperador Maximiliano, vestida de negro, con sarta de perlas al quello puesto el dedo en ellas.* »

40. — Marie d'Autriche, impératrice

Sanches Coelho (d'après le portrait de Moro)

*(Musée Royal, Bruxelles)*

du Prado [1], l'autre à celui de Versailles. [2] P. de Madrazo [3] et M. Marquet de Vasselot [4] identifient les portraits avec le document. Cette opinion ne peut être acceptée si l'on compare la carnation du visage, la couleur des cheveux et l'épaisseur du buste du modèle des œuvres citées avec ces mêmes particularités dans les portraits authentiques de l'impératrice Marie. Les portraits cités par Pantoja ne sont pas ceux-ci, mais peut-être celui des Decalzas Reales et un autre actuellement inconnu.

Sous le n° 2116, du Musée du Prado, [5] nous trouvons un portrait d'inconnue; l'auteur du dernier catalogue du musée le donne à Moro et le croit un portrait de l'impératrice Marie. Ce serait, dit la notice, un second portrait du peintre hollandais qui aurait servi de modèle aux copies de Pantoja. Cette opinion ne semble guère acceptable, sous aucun rapport. La description succincte que Pantoja fait de ses œuvres est trop peu précise pour permettre d'identifier sûrement des portraits officiels, tous composés d'après un même type. Palomino cite une effigie de l'impératrice par Pantoja; [6] nous en trouvons une de la main même du maître au Decalzas Reales, faisant pendant à celle de Jeanne, œuvre superbe qui fait honneur à son auteur.

Le Musée du Prado attribue à l'école de Pantoja un portrait de l'impératrice (n° 1040). [7] Nous sommes bien ici en présence d'un portrait reconstitué d'après une effigie antérieure. Le visage n'est pas animé de la flamme de vie avec laquelle Pantoja semble faire ressusciter son modèle. L'œuvre n'aurait donc aucun intérêt iconographique, si elle ne se rapprochait singulièrement de la médaille de Pompeo Leoni. Nous avons vu Leoni prendre le modèle de ses médailles d'Isabelle de Portugal sur le portrait peint par Coelho, et nous verrons son fils exécuter le groupe de la famille de Philippe II, dans la chapelle de l'Escorial, d'après des dessins de Pantoja; nous avons donc toutes raisons de croire à une intime collabo-

[1] Cat. 1910, n° 1029.

[2] E. Soulié, *ouv. cité*, n° 3199.

[3] P. de Madrazo, *anciens catalogues du Musée du Prado*, n° 923.

[4] J.-J. Marquet de Vasselot, *Marie d'Autriche* dans la *Chronique des Arts*, 1902, p. 163.

[5] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 2116 (ancien 1492).

[6] Palomino, t. II, p. 277, n° 45.

[7] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 1040 (ancien 934). L'impératrice est représentée à mi-corps, vêtue de velours noir, avec un béret noir, orné d'une petite touffe de plumes. Elle tient un médaillon.

ration entre les ateliers de Pantoja et des Leoni. Ici, la toile et la médaille, [1] par l'arrangement de la coiffure et la pose du toquet, semblent avoir été inspirés par un original allemand travaillant en pleine idéalisation.

Il ne subsiste aucune trace du portrait de Marie, peint par Titien en 1549, lorsqu'il exécuta à Augsbourg des portraits de la famille des Habsbourg d'après les ordres de Marie de Hongrie. [2]

L'Annuaire des collections impériales de Vienne signale un portrait de Marie qui est attribué à Franz Porbus l'ancien et qui figure à la Galerie Impériale de Vienne sous le n° 816. [3] L'impératrice est représentée âgée, et rien ne rappelle ici la jeune princesse peinte par Coelho.

L'auteur des dessins du *Recueil d'Arras* n'a pas négligé de représenter la fille aînée de l'empereur (fig. 41). [4] Dans ce profil, tracé d'un trait net et sec, les défauts du visage sont exagérés, mais le document a sa valeur iconographique pour Marie, comme pour les autres infantes.

Il va sans dire que le portrait de Marie, dans l'album n° 14516 de la Bibliothèque royale de Belgique, appartient à la même catégorie de documents plus véridiques qu'artistiques.

Le dessin de la Bibliothèque Nationale de Paris représente l'impératrice plus âgée (fig. 42). [5] Là encore les traits sont fortement accusés, les yeux saillants, le masque épais; mais le dessin est ici de premier ordre; le modelé en est parfait, la vie surgit du papier; la ressemblance devait être très exacte et montre ce qu'est devenue la jeune fille et la jeune femme des portraits de Coelho et de Moro, dans son âge mûr.

Il est probable qu'il nous échappe des documents iconographiques — pièces de monnaie, gravures et peut-être même peintures — mais ces œuvres relèvent des écoles germaniques et ne sont peut-être pas assez individuelles pour avoir été identifiées.

[1] *Jahrbuch*, Vienne, 1892, vol. XIII, p. 69.

[2] A. Pinchart, *Revue universelle des Arts*, 1856, III, p. 127.

[3] *Jahrbuch*, Vienne, 1893, vol. XIV, p. 148. — F. Porbus. Cf. Hymans, *Van Mander, ouv. cité*, t. II, p. 20.

[4] N° 345, fol. 76, « *Marie d'Autriche, fille de Charles V, empereur, femme de Maximilien II, empereur* ».

[5] Reproduit dans le *Jahrbuch*, Vienne, 1905, vol. XXVI, pl. 4, texte p. 224.

41. — Marie d'Autriche, fille de Charles V, empereur, femme de Maximilien II, empereur

*(Bibliothèque d'Arras)*

42. — Marie d'Autriche, impératrice

Dessin

*(Bibliothèque Nationale, Paris)*

Le Cabinet des Médailles à Paris conserve quelques pièces intéressantes : une petite médaille d'argent est proche du dessin d'Arras, une belle médaille d'or, datée de 1575, montre l'impératrice avec un profil plus régulier. [1] Nous citerons plus loin la médaille d'Abondio, afin de la comparer à celle que Jonghelinck fondit d'après Marguerite de Parme.

M. Angel de Barcia nous signale, aux Archives royales de Madrid, les gravures suivantes d'après Marie d'Autriche : 1° L'impératrice est vue en pied, d'après un anonyme flamand, Liefrinch exc. avec la légende : *Maria Aust. Reg. Boem. Caroli V. Imp. Filia;* 2° Marie est représentée au milieu d'un ovale, vue en buste, avec la légende autour : *Marie Aust. Boem. Caroli V. Ro. Imp. Fil. Maximilian II Conjux. Rudolphi II parens,* etc., d'après un anonyme flamand du XVI^e siècle; 3° Une gravure semblable à la précédente, sauf la légende qui est dans le rectangle : *Filia sum genitrix et magni Cæsaris Uxor, Ferque beata soror, Magne Phillippe, tua;* 4° Même gravure, l'impératrice est en habit impérial, en buste, au milieu d'un ovale avec la légende autour : *Petrus perret antuerpianus gratitu devis et memoria ergo celebat anno 1558;* 5° Marie est vue en buste au milieu d'un ovale avec la légende autour : *Maria Aust. Boem. Caroli V. Imp. Fil.,* gravé par Cock.

Un collectionneur de Munich possède une gravure représentant l'impératrice en buste, au milieu d'un encadrement allégorique. Auteur anonyme.

L'ouvrage du Père Florez nous montre, à la page 860 (vol. II), une gravure sur bois taillée d'après une médaille inconnue.

*
* *

JEANNE D'AUTRICHE, PRINCESSE DE PORTUGAL ET DE BRÉSIL. — Jeanne, deuxième fille de Charles-Quint, naquit le 23 juin 1536. [2] De complexion faible, elle resta toute sa vie disgraciée de la nature avec un corps grêle et dévié sur la gauche. La jeunesse ne parvint point à embellir son visage, long, mince, osseux et légèrement

[1] Série allemande, n° 91.

[2] B. Barbosa Machado, *ouv. cité.* — Santarem et Barbosa, *doc. cités.* Voir chapitre IV, les documents et ouvrages concernant Catherine, reine de Portugal, et D. Sébastien. Le P. Florez, *ouv. cité,* vol. II, p. 858. — Brantôme, *Vies des dames illustres françaises et étrangères.* Paris, 1868, discours VIII, p. 385.

déformé par le prognathisme. Ses cheveux roux, rares et mal plantés, découvraient un front plat et dur. Ses yeux étaient secs et ternes. Son nez pointu, sa lèvre hautaine, tout dans ce masque éloignait la sympathie. Le sentiment de sa dignité répandait cependant sur l'ensemble de sa personne une sorte de charme idéalisateur qu'évoquent les chroniqueurs de Cour, lorsqu'ils nous retracent le portrait de la princesse. [1]

C'est en 1552 que l'infante épousa son cousin Jean-Emmanuel, prince de Portugal et de Brésil. Affonso Sanches fut alors spécialement attaché à son service et accrédité comme ambassadeur extraordinaire auprès d'elle; il l'accompagna donc à Lisbonne. [2] L'année suivante, Jeanne donna le jour à un fils, D. Sébastien, prince héroïque et aventureux qui devait perdre son trône, et dont la mort à Alcazar-Kebir au Maroc, en 1578, restera mystérieuse à tout jamais.

Jeanne demeura toute sa vie tendrement unie à son père, Charles-Quint, qui, appréciant hautement l'intelligence et la rectitude de jugement de sa fille, lui confia la régence de l'Espagne en 1554. Cette même année, la princesse de Portugal perdait son époux ; elle se retira alors en Castille. En 1557, Sanches Coelho prend sa garde d'honneur au château de Valladolid. Deux ans plus tard, Antonio Moro est reçu à la Cour de l'infante, à Madrid, avec la plus flatteuse distinction. Vers la fin de sa vie, Jeanne s'établit à l'Escorial, où elle s'éteignit le 7 septembre 1573. Selon son désir, sa dépouille mortelle fut transportée au monastère des Decalzas Reales qu'elle avait fondé avec sa sœur. [3] C'est là que les Leoni ont immortalisé la princesse par une statue de bronze où l'infante, drapée dans son ample manteau, nous apparaît comme l'emblème même de la majesté royale. [4]

*
* *

[1] E. Plon, *ouv. cité*, p. 199.

[2] José de Figueiredo, *Algumas palavras sobra a evoluçaô da Arte em Portugal : o pintor portuguez, Affonso Sanchez Coelho*, Lisbonne, 1908, p. 56.

Je remercie ici très vivement M. José de Figueiredo pour ses intéressantes communications sur l'art portugais du XVI<sup>e</sup> siècle.

[3] Cette princesse fonda, à Madrid, outre le couvent des Decalzas Reales, celui de Saint-Philippe et le collège des Jésuites ; à Alcala de Hénarès, elle fonda encore le collège royal de Saint-Augustin.

[4] E. Plon, *ouv. cité*, p. 334, pl. XXII.

43. — Jeanne d'Autriche, princesse de Portugal et de Brésil
Copie d'après Sanches Coelho
*(Musée Royal, Bruxelles)*

44. — Jeanne d'Autriche, princesse de Portugal et de Brésil
Antonio Moro
*(Musée du Prado)*

Dans le salon d'honneur du château du Pardo se trouvait le premier portrait de Jeanne, exécuté par Coelho au moment de son mariage [1]. Il est probable que c'est une copie de cet original que nous retrouvons au Musée de Bruxelles (fig. 43). Sous les nos 65 et 66, l'inventaire de la collection espagnole du roi Louis-Philippe désigne deux portraits de l'infante Jeanne par Coelho. L'un de ces portraits fut acheté par le musée belge; nous ignorons la destinée de l'autre. Il est fort possible que plusieurs répliques d'un même original aient été exécutées dans l'atelier même de Coelho; peut-être la seconde de ces œuvres est-elle de la main même du maître et faisait-elle partie du musée particulier d'Argote de Molina.

La confusion faite longtemps en Espagne entre les œuvres de Moro et celles de Coelho ne nous fixe pas absolument sur l'identité des portraits vendus à Londres sous les noms de Moro et de Coelho. [2]

Le portrait de Bruxelles [3] n'est qu'une médiocre œuvre d'atelier ; il porte l'inscription : *Etatis sve 17*, qui désigne l'âge qu'avait la princesse Jeanne à l'époque de son mariage. L'infante est vêtue d'une robe sombre de forme peu élégante; elle tient un éventail et des gants d'une main, l'autre est posée sur la tête d'un négrillon. La technique est sèche, le visage sans modelé, les mains mal dessinées. La princesse apparaît disgracieuse et peu développée, presque contrefaite. Si cette œuvre dérive de Coelho, celui-ci a représenté, dans l'original de cette copie, la personnalité physique de son modèle; Moro par la force de son génie saura, dans le portrait suivant, rendre visible le charme mystérieux qui se dégageait de la fille de Charles-Quint. La toile actuellement au Prado fut exécutée d'après nature en 1559, lors d'un voyage de Moro en Espagne (fig. 44). [4] Inutile d'y chercher l'influence du portrait antérieur de Coelho; les deux œuvres sont indépendantes l'une de

[1] Argote de Molina, no 5 : « *Doná Joanna, Princesa de Portugal, hija de Carlo-quinto, muger del Principe don Joan. Alonso Sanchez.* — Voir à l'Appendice.

[2] G. Redford, *ouv. cité*, vol. II, année 1814 : *Jeanne d'Autriche*, par Moro, vendu par R. Campbell de Cadiz, acheté par A. Foxhall, £ 690. — Année 1823 : *Jeanne d'Autriche*, par Moor, vendu par Beckford, acheté par Barley, £ 47.05. — Année 1853 : *Jeanne d'Autriche*, par Coelho, vendu par Louis-Philippe, acheté par Kalle, £ 110.

[3] *Musée de Bruxelles*, cat. 1908, no 2413. Ce portrait a figuré à l'*Exposition de la Toison d'Or*, cat. de 1907, no 72. — A.-J. Wauters, dans ses catalogues du Musée de Bruxelles, éd. 1900 et 1906, ne donne pas ce portrait comme une œuvre originale.

[4] Vincente Carducho, *Dialogos de la Pintura*, Madrid, 1633.

l'autre. [1] Moro fait apparaître l'infante dans son deuil de veuve. La coiffure et le voile blanc conviennent à ce visage austère, qui garde un air de jeunesse et de simplicité sous lequel cependant se révèle la race. La jeune fille au visage ingrat, à la taille déviée est devenue ici une princesse à l'aspect majestueux et digne, telle que ses contemporains nous la dépeignent. Le tableau est bien officiel, mais avec quel art Moro fait transparaître un corps souple et vivant sous ces vêtements noirs d'une forme si austère!

Le monastère de Decalzas Reales a pieusement conservé les souvenirs de sa fondatrice. Sur une toile, l'inscription [2] qui donne le nom de l'infante et retrace les faits principaux de sa vie ne contient aucune signature, mais nous sommes fixés définitivement sur l'auteur de ce portrait. Jeanne montre un médaillon représentant Charles-Quint, médaillon suspendu par un large ruban à son col; sa pose est identique à celle que Leoni a choisie pour fondre l'image de la princesse, qui est appuyée ici à une table chargée d'une écritoire, tandis que le bronze la commémore à genoux, vêtue du manteau royal. Nous savons que Pantoja fournit aux Leoni les modèles de leurs bronzes funéraires, et nous avons donc raison de croire que les deux œuvres reproduisent un modèle commun, probablement un dessin de Pantoja. L'œuvre peinte est très belle; on y discerne la touche d'un maître.

Le catalogue du Musée de Madrid, [3] sous le nom de Pantoja, nous présente l'infante en pied se détachant d'une draperie de velours rouge. Elle est de face, la main droite appuyée au dossier d'un fauteuil, l'autre tenant des gants. La robe noire s'ouvre sur une guimpe de tulle qui laisse transparaître la gorge. La tête est coiffée d'un toquet de velours noir. Ce tableau se trouve dans les inventaires des objets d'art de Philippe II et de Philippe IV. Il était, en 1637, à l'Alcazar royal. Les détails de la toilette, la facture, tout dans ce

[1] *Musée du Prado*, cat. 1910, nº 2112 (ancien 1488). — José de Figueiredo, *ouv. cité*, p. 57. — H. Hymans, *ouv. cité*, pp. 66 et 115. — Valerian Von Loga, *art. cité*, p. 100.

[2] *« La Sereme,, Sra,, Da ,, Juana de Austria Ynfanta de Castilla y Princesa de Portugal, hija del Emperador Carlos V y de Da Ysabell, Nacio en Madrid, a 23 de junio de 1536, casô con el Principe Dn Juan de Portugal, en él de 1552 fué Mae del Rey Dn Sabastian, quedo viu a en él de 1556, se bolvio à Castilla en el miso anô, estubo en Valladolid governando estos Reinos por ausencia de su Pe y Hermo. Fundo' este Re monasterio en el anô 1556. Murio en el Re sitio del Escorial à 7 de Semtembe de 1573, à Los 37 a s de su edad. Trayose su cuerpo à esta Re Casa dona se coloco en la capilla que llamando S. A. »*

[3] *Musée du Prado*, cat. hist. 1872, et cat. 1904, nº 928.

45. — Jeanne d'Autriche, fille de Charles V, femme de Emmanuel, prince de Portugal

*(Bibliothèque d'Arras)*

46. — Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas

Sanches Coelho

*(Galerie Impériale, Vienne)*

portrait nous fait voir une œuvre reconstituée par Pantoja. Ici nous sommes beaucoup plus proches, comme ressemblance, du dessin du *Recueil d'Arras* [1] (fig. 45) que des œuvres de Moro et de Coelho.

Le tableau votif, destiné à entrer prochainement au Musée de Lisbonne, nous montre Catherine, reine de Portugal, ayant à ses côtés sa belle-fille, Jeanne. Cette œuvre est tout à fait indépendante des portraits que nous venons de citer.

Une médaille d'or a conservé le profil de l'infante : [2] le visage est accompagné du léger voile de tulle porté par Jeanne et par sa sœur. Cet exemplaire est fort beau, les traits y sont rendus avec vie et vérité, quoique probablement idéalisés.

M. Angel de Barcia nous signale une gravure d'après l'infante représentée en buste dans un ovale entouré de la légende suivante : *Joanna filia Caroli V Caesaris Emannueles principio portugaliæ congux ;* signé : *Cock* ex $^{P}_{ME}$. Un collectionneur de Munich possède une estampe de même composition signée : *B. Moncornet.* Enfin, le Cabinet d'estampes de la Bibliothèque Nationale, à Paris, garde une gravure anonyme où l'on retrouve très exactement la figure longue et mince, la bouche pincée, les sourcils arqués de la fille de Charles-Quint. Notons que sur cette estampe la ressemblance de Jeanne avec sa mère est frappante.

* * *

MARGUERITE DE PARME, GOUVERNANTE DES PAYS-BAS. — Pendant le siège de Tournai, Charles-Quint distingua Jeanne van der Gheyst, fille d'un tapissier d'Audenarde. L'enfant qui naquit de leurs relations, à la fin de l'année 1521, fut reconnue par son père, qui lui donna pour marraine Marguerite d'Autriche, la gouvernante des Pays-Bas. [3] La destinée de cette enfant fut des plus étranges ; fille légitimée d'un Habs-

[1] N° 346, fol. 77.

[2] *Cabinet des médailles* à Paris, série allemande, n° 37.

[3] Le P. Florez, *ouv. cité*, t. II, p. 864. — Gachard, *Correspondance de Marguerite de Parme*, Bruxelles, 1867. — Id., *Correspondance de Philippe II*, Bruxelles, t. I, pp. 266 et suiv. — A. de Reumont, *Margherita d'Austria, duchessa de Parma*, dans l'*Archivio Storico italiano*, 4e série, t. VI, 1880, p. 15. — *Jahrbuch*, Vienne, *ouv. cité*, 1896, vol. XVII, p. 266. — Rachfaht, *Margaretha von Parma, Statthalterin der Niederlande*, Munich-Leipzig, 1898. — H. Pirenne, *Histoire de Belgique*, Bruxelles, 1907, t. III, p. 381. — E. Plon, *ouv. cité*, p. 141.

bourg, elle ne pouvait cependant être reine, mais on songea pour elle au titre princier. L'Italie offrait alors un choix d'ambitieux et de condottieri, parmi lesquels Charles-Quint remarqua les Médicis. En 1529, Marguerite, âgée de huit ans, fut fiancée à Alexandre de Médicis, neveu du pape Clément VII. En 1535, la Seigneurie de Florence se transforma en duché qui devait devenir l'apanage du jeune couple. Enfin, le mariage fut célébré à Florence, le 29 février 1536. Le 6 janvier suivant, Alexandre de Médicis était assassiné. Aussitôt, Charles-Quint disposa de sa fille en faveur d'Octave Farnèse, petit-fils du pape Paul III ; le fiancé avait alors douze ans. Le 15 novembre 1539, il épousait Marguerite qui se déclara peu satisfaite d'une union aussi disproportionnée; elle n'en devint pas moins mère de deux jumeaux, en 1545.

L'ambition des Farnèse ne pouvait s'en tenir à ce beau résultat. La possession de Marguerite valait un royaume qu'ils cherchèrent à obtenir en entrant dans la ligue formée contre Philippe II, en Italie. Malheureusement pour eux, ils liaient partie avec un des politiciens les plus retors du XVI^e siècle. Philippe II flatta l'époux de Marguerite et donna le duché de Parme à cet aventurier. Dès lors, le couple ducal fut à ses ordres, et le roi d'Espagne n'hésita pas à confier à Marguerite le gouvernement des Flandres, en 1559. D'ambitieuse qu'elle était devenue en Italie au contact des Farnèse, Marguerite se transforma, dès que le gouvernement des Flandres lui fut confié. On espérait que la gouvernante exécuterait sans restrictions les ordres impitoyables du Tribunal de l'Inquisition qui dominait son frère. Flamande avant tout et fille du peuple, la gouvernante se donna mission d'épargner les rigueurs royales à son pays. La lutte entre protestants et catholiques devenait si ardente que tous les prétextes servaient aux partis pour en venir aux mains. Marguerite abandonne le cardinal de Granvelle, qui, à la suite des États-Généraux de 1560, se voit forcé de se retirer. Impuissante devant les discussions des assemblées, elle regarde d'un œil navré la révolte des Gueux noyée dans le sang, d'après des ordres venus directement de l'Escorial. L'année 1566 voit encore de nouvelles révoltes et de nouveaux massacres. La duchesse prend modèle sur l'attitude de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie, elle ne se départit jamais de son rôle de médiatrice; aussi usera-t-elle son pouvoir dans des atermoiements qui la feront remplacer par le sanguinaire duc d'Albe.

47. — Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas
par Villandrando (?)
*(Musée Royal, Bruxelles)*

Le 9 août 1569, celui-ci entrait à Bruxelles, qu'il allait bientôt terroriser. La petite-fille du tapissier d'Audenarde, quittant alors le gouvernement des Flandres, se retira dans son duché et vécut désormais en dehors de la politique. Elle mourut à Ortonna, le 21 septembre 1586.

*
* *

La vie de Marguerite de Parme se divise en périodes distinctes, auxquelles correspondent des transformations physiques et morales. Son iconographie sera donc très diverse. Il existera trois prototypes de ses portraits ; chacun d'eux représentera la fille de Charles-Quint d'après une vision particulière et se rattachera à l'histoire des arts italien, espagnol et néerlandais.

Dans les portraits italiens les moins caractéristiques, nous sommes en présence d'une très jeune princesse qui vit à Florence, dans la Cour la plus dépravée du XVI^e^ siècle. Il va sans dire que les qualités physiques de Marguerite seront mises en valeur avec une coquetterie savante et une science profonde de l'art de plaire. Les artistes italiens doteront leur modèle d'une *morbidezza,* toute d'idéalisation. Ils amoindriront les défauts du visage par des effets lumineux habilement distribués. Les lois du *canon* humain, judicieusement observées, leur permettront de transformer les proportions disgracieuses d'une taille trop courte, d'un col mal attaché.

Nous sommes donc en pleine idéalisation et c'est ce qui nous permet d'accepter, sous le nom de Marguerite de Médicis, le délicat portrait du Musée de Versailles que M. Pératé attribue à un peintre inconnu de l'école italienne. Assise devant une ample draperie de velours rouge, dans une toilette de brocart blanc à dessins polychromes, la jeune duchesse de Florence tient à la main un « *abanico* ». Elle est tournée vers la gauche. La robe est simple et élégante ; les doubles manches accompagnent le corsage gainé et l'ample jupe. Les traits menus et vagues ne sont encore que l'ébauche du visage de Marguerite, tels que ses portraits espagnols et flamands nous la représenteront. La marque distinctive du visage de la duchesse est le ton sombre des cheveux, des sourcils et des yeux, un front très vaste, un menton court qui n'est pas déformé par le prognathisme. La lèvre inférieure est bien celle des Habsbourg et, si la forme du visage n'est pas celle de sa demi-sœur, l'impératrice Marie, un air de famille se remarque dans les profils des deux princesses.

M. Carderera y Solano, au n° 17 du catalogue de sa collection, relève un portrait de cette princesse par Allori le Vieux. Marguerite est représentée en buste, avec un collier de perles et une toque blanche. Il existe dans le commerce une tête d'origine italienne qui, selon la tradition, représente la duchesse : le cou est découvert, la coiffure très simple, les cheveux d'un noir de jais sont relevés sur le haut de la tête. [1]

Un inventaire de la Maison Farnèse, daté de 1680, cite un portrait de Marguerite de Parme, du Titien. M. Gronau considère ce portrait comme perdu. [2] Aucun document ne le décrit ; toutefois, il passa en vente publique à Londres, en 1847, un portrait de la « *Duchesse de Parme avec son page* » par Titien, vendu par Heekman à Colville, pour la somme de £ 220.10, et revendu à Londres en 1866, £ 241.10. [3] S'il n'est pas l'original du Titien, ce tableau peut en être une copie ancienne.

Au moment des triomphes d'Alexandre Farnèse, les graveurs italiens de l'école du Parmesan font souvent intervenir la mère du héros dans les allégories qui célèbrent la gloire du général de Philippe II. Ici, l'idéalisation, trop évidente, nous interdit de tenir compte de ces gravures.

*
* *

A la fin de l'année 1545, Marguerite de Parme se rendit à Rome, dans sa belle-famille, pour y faire ses couches. Elle y séjourna jusqu'en 1549. C'est donc bien pendant le séjour que Coelho fit à Rome de 1547 à 1549 qu'il exécuta le portrait de la duchesse. [4] Nous identifierons ce portrait avec celui qui est conservé à Vienne dans la Galerie Impériale, comme une « *Dame inconnue* » de Sanches Coelho (fig. 46). La princesse est debout en pied, vêtue d'une toilette de broché à dessins polychromes, de mode florentine. Les cheveux abondants et sombres, le front large et découvert, le masque court, les yeux légèrement tirés vers les tempes, rendus plus sombres encore par d'épais sourcils noirs, l'oreille puissante, toutes ces particularités se trouvaient à l'état rudimentaire dans les portraits de jeunesse des peintres des écoles italiennes.

[1] Une photographie d'un portrait désigné sous le nom de Marguerite de Parme m'est passée sous les yeux, mais il m'a été impossible d'en connaître la provenance.

[2] G. Gronaü, *Titian*, *ouv. cité*, p. 137.

[3] G. Redford, *ouv, cité*, année 1847.

[4] Cean Bermudez, *ouv. cité*, t. IV, p. 329.

48. — Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas

Antonio Moro

*(Kaiser Friedrich-Museum, Berlin)*

Ajoutons que la taille épaisse et courte, les mains masculines, le front bombé seront reproduits exactement dans le portrait postérieur de Moro. La facture générale de cette œuvre fortifie nos certitudes sur la donnée du séjour de Coelho à Rome et plaide en faveur d'un portrait exécuté en Italie, sous l'inspiration des grands maîtres romains auxquels l'artiste emprunte l'échappée lumineuse sur la Ville éternelle qui distingue le portrait de Vienne.

Si nous donnons sans hésitation la toile précédente à Coelho, il n'en est pas de même de celle que le Musée de Bruxelles expose sous le n° 411 (fig. 47). Ce portrait provient de la vente des collections espagnoles réunies au Louvre par le roi Louis-Philippe et dispersées à Londres en 1853. Il y était attribué à Coelho.[1] Nous adopterons ici l'opinion de M. Carderera y Solano qui donne ce portrait à Rodrigo de Villandrando.[2] La technique, tout en étant bien celle des peintres de l'école de Madrid, n'est plus celle de Coelho ou de ses contemporains. La facture en est beaucoup plus large, la couleur est posée par plans et non plus coulée; les tons sont juxtaposés et d'une coloration un peu froide; enfin le modelé n'a pas la douceur de celui de Coelho. Les yeux sont très relevés vers les tempes, le masque est plus allongé et le nez plus régulier que dans l'effigie conservée à Vienne. La toilette est de mode espagnole. Marguerite est représentée assise, vue à mi-corps; elle tient dans ses mains un mors de cheval, indication de ses goûts hippiques. Comme les peintres de l'école de Madrid, l'auteur de ce portrait traite les mains d'une manière spéciale. Il est probable que nous sommes ici en présence d'une effigie qui n'a pas été copiée sur un portrait antérieur, mais reconstituée.

C'est probablement à Rome que fut exécuté le petit portrait du Musée de Naples que nous avons cité en étudiant celui de Catherine d'Autriche; nous ne reviendrons donc pas sur les raisons qui nous le font attribuer à Francisco de Olanda.

*
* *

Gouvernante des Pays-Bas, Marguerite devenait l'égale des infantes. Antonio Moro fut donc chargé de peindre la souveraine d'après le modèle accepté officiellement. Cette toile appartient aujourd'hui au Musée de l'em-

[1] N° 68 du catalogue. Valerian Von Loga, *art. cité*, p. 120. — Sentenach y Cabanas, *ouv. cité*, p. 50.

[2] H. Hymans, *ouv. cité*, p. 131.

pereur Frédéric à Berlin (fig. 48).[1] Marguerite est vue aux trois quarts, la main gauche posée sur une table, la droite tenant des gants. Son costume noir, orné de boutons d'or, d'une forme simple, s'ouvre sur une jupe rouge sombre et or. Un voile léger recouvre sa tête et se termine en fichu sur la poitrine. On songe au costume et à l'attitude de l'impératrice Marie dans son portrait du Prado, bien que Marguerite évoque, ici, la bourgeoisie cossue des Flandres, de santé robuste et de goûts violents. Seule, la bonté du sourire captive dans ce visage épais que surmonte un front découronné de sa superbe chevelure. Avec son réalisme obstiné, Moro reproduit exactement la quarantaine de son modèle. Quelque chose subsiste encore du portrait de Coelho dans la forme oblongue des yeux et dans l'ossature des pommettes que la Gouvernante tient de son père, mais le tout est atténué par l'empâtement général du visage, par les formes flamandes qui réclament leurs droits au moment du déclin de la femme née en Flandre.

Une ébauche du portrait de Berlin se trouve à la Galerie Impériale de Vienne.[2] La technique est plus rude, les yeux moins enveloppés, mais la souveraine maîtrise de Moro y apparaît aussi évidente.

*
* *

Le beau portrait en pied de l'Ermitage a été identifié avec Marguerite de Parme, grâce au portrait de Bruxelles, constate le catalogue qui l'inscrit sous le nom de Sanches Coelho (fig. 49).[3] Un inventaire du temps de Catherine II attribue un portrait de femme, dont la description correspond au portrait n° 402, à Federigo Barrocio, et cette attribution a sa valeur, tout au moins comme indication d'école. Marguerite est debout au milieu d'une grande salle carrelée de marbres de couleur. Au fond, une large baie laisse voir un ciel lumineux et doux. Un banc de pierre permettra à la duchesse de jouir de la vue de la campagne. Une belle draperie de velours rouge dispose ses plis harmonieux derrière le modèle. La facture générale est beaucoup plus souple que celle de l'école espagnole officielle. L'enveloppement des lignes, l'effacement des détails, la disposition de la lumière indiquent un artiste italien, bien plutôt même qu'un de ces peintres espagnols influencés par les écoles lombardo-

[1] Cat. 1906, n° 585b.
[2] Cat. n° 790.
[3] Cat. 1891 (tableaux), n° 402.

49. — Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas
Auteur inconnu
*(Musee Impérial de l'Ermitage, St-Pétersbourg)*

50. — Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas
par Pantoja de la Cruz
*(Musee de Versailles)*

vénitiennes, tels que nous en rencontrons en Espagne à la fin du XVI^e siècle.

Marguerite est représentée avec la même toilette que sur la toile de Moro, mais le visage est plus jeune ; les cheveux encore beaux sont cependant déjà crèpelés d'une manière artificielle ; les yeux allongés sont ceux des portraits espagnols.

La nomination de Marguerite au gouvernement des Flandres par Philippe II était, pour cette princesse, une reconnaissance officielle. Elle eut l'honneur d'être représentée en Espagne. Nous mettrons donc le nom de Marguerite sur deux portraits identiques de Pantoja de la Cruz dans lesquels on a vu successivement Jeanne, puis Marie d'Autriche. L'un de ces portraits aujourd'hui au Prado, n° 1029 (ancien 923), provient des collections de Philippe II à l'Alcazar de Madrid ;[1] l'autre, actuellement au Musée de Versailles (fig. 50),[2] fut vendu à Louis XVIII par le chevalier de Langeac, sans indication d'origine [3], avec un portrait de D. Carlos, d'après Coelho.[4] Le modèle est une Espagnole de la famille des Habsbourg, âgée de vingt à vingt-deux ans, brune, avec des traits irréguliers et de beaux yeux noirs, pleins de bonté. Ces beaux portraits, aux tonalités chaudes, ont une vie intense, tout reconstitués qu'ils soient d'après des documents contradictoires. Pantoja n'a pas dû travailler d'après Coelho et Moro, mais probablement sur des documents italiens, peintures ou dessins, complétés par des renseignements écrits ou verbaux fournis au peintre par des sujets parmesans et flamands de la souveraine. En effet, si la toilette se rapproche de celle du portrait de Moro, le visage très sombre est couronné d'une épaisse chevelure noire, comme dans les portraits italiens de la duchesse de Florence. La toilette fut probablement cause d'une première confusion avec Jeanne d'Autriche qui en porte une à peu près semblable sur son portrait de Coelho. L'air de famille qui donne au profil de Marie d'Autriche et de Marguerite une certaine similitude, joint au voile drapé que Marie porte sur sa médaille d'Abondio,[5] et dont

[1] Catalog. hist. 1872, n° 923.

[2] E. Soulié, *ouv. cité*, n° 3199.

[3] Marquet de Vasselot, *Marie d'Autriche*, dans la *Chronique des Arts*, 1903, p. 163.

[4] Ce portrait est actuellement mis sous le nom de Moro.

[5] Antonio Abondio le Jeune (1538-1591), artiste milanais qui passa à la Cour de Maximilien II. La médaille de Marie d'Autriche est datée de 1575.

Marguerite s'entoure la tête et le haut des épaules, ont amené une identification inacceptable avec Marie d'Autriche. Or, le profil accentué, la figure énergique et bonne que représente la médaille de Marguerite de Parme, exécutée en 1567, par Jacob Jonghelinck, ne laisse plus aucun doute sur le modèle des deux portraits de Pantoja.

Le *Recueil d'Arras* contient un portrait de jeune femme (fig. 51), avec la mention *«Marguerite, fille bâtarde de l'empereur Charles V, dite de Parme»*. [1] Ce dessin, comme les gravures conservées en Flandre, ne semble pas un portrait pris d'après nature.

[1] N° 351, fol. 82.

---

51. — Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas

*(Bibliothèque d'Arras)*

# CHAPITRE VI

Les mariages de Philippe II. — Biographies de ses épouses : Marie de Portugal, Marie Tudor, Isabelle de Valois, Anne d'Autriche. — Le portrait de Marie de Portugal, infante d'Espagne, et les œuvres qui en dérivent. — Le portrait de Marie Tudor par Antonio Moro, et ses répliques. — Les dessins français d'Isabelle de Valois. — Ses portraits français, italiens, flamands et espagnols. — Comparaison entre les portraits d'Anne d'Autriche par Moro, Coelho et Pantoja de la Cruz. — Les gravures représentant ces deux dernières reines.

MARIE DE PORTUGAL, INFANTE D'ESPAGNE. — D. Philippe, fils aîné de Charles-Quint et d'Isabelle de Portugal, naquit le 21 mai 1527.[1] Jusqu'à l'abdication de son père, il fut le Prince Charmant des légendes. Bien fait de corps, élégant, cavalier accompli, tel il apparut le 13 mai 1543, au milieu d'une brillante escorte de jeunes seigneurs, dans le village d'Aldea Nueva del Campo. D. Philippe y rencontra une princesse de rêve. Mignonne et espiègle, l'infante Marie de Portugal[2] leva les yeux sur

[1] *Pruebas de la Historia genealogica de la Casa real de Portugal*, t. III, num. 146, p. 81. Prudenzio de Sandoval, *ouv. cité*, année 1543. — Le P. Florez, *ouv. cité*, t. II, p. 869. — Carderera y Solano, *ouv. cité*, vol. II. — Weiss, *ouv. cité*, t. IV. — Cabrera y Cordoba, *Felipe Segunda*, t. I. — Gachard, *D. Carlos et Philippe II*, Bruxelles, 1867. — H. Forneron, *ouv. cité*, t. I, p. 7. — Dr Cabanès, *Les indiscrétions de l'Histoire : D. Carlos était-il fou?* Cinquième série, Paris, 1908, p. 126.

[2] Marie de Portugal, née à Coïmbre, le 15 octobre 1527, était la fille de Jean III, roi de Portugal, et de Catherine d'Autriche. Charles-Quint avait préparé depuis longtemps l'union de son fils avec sa cousine et réglé d'avance les conditions de paiement de la dot fort considérable de la princesse de Portugal : 150,000 cruzados. Le contrat fut signé en décembre 1542.

son fiancé et fit la conquête du maître du monde : « La princesse était, ce jour-là, fort jolie dame vêtue de velours cramoisi, avec un manteau de velours de Castille de même étoffe et une toque blanche ornée de plumes. » Entre le mariage par procuration et la bénédiction nuptiale donnée par l'archevêque de Tolède, à Badajoz, le 12 novembre 1543, l'existence des fiancés royaux fut un éblouissement. Processions, fêtes, joutes et tournois se succédèrent sans trêve, donnant à la réalité du bonheur l'éclat de fêtes inoubliables. Mais le Destin veillait. Marie de Portugal était marquée pour le sacrifice et, fleur trop délicate, elle n'eut pas la force de produire son fruit. D. Carlos emporta la vie de sa mère; rejeton d'une race usée, son esprit sombrera dans le trouble et l'inquiétude. De là sortit la terrible tragédie qui devait coûter la vie à un prince destiné à la gloire et au bonheur.

Marie de Portugal s'éteignit le 12 juillet 1545; enterrée à Saint-Paul, puis transportée à Grenade, elle revint dormir son dernier sommeil dans le caveau royal de l'Escorial.

D. Philippe, éloigné de la Cour et d'un tempérament ardent, oublia son veuvage dans la galanterie; mais le voyage officiel du prince dans les Flandres le ramena au sentiment du devoir; il s'établit alors un premier contact entre Charles-Quint et son fils. Désormais, l'empereur versera dans l'âme de Philippe les trésors de son expérience et il lui apprendra l'art difficile de régner, par la force et la ruse, sur les races les plus diverses. Il ne subsistera plus trace désormais du Prince Charmant que nous avons rencontré naguère sur la route du Portugal. Il y retourne, grave et sombre, pour chercher une nouvelle épouse, mais un ordre de son père l'arrête en chemin. Docilement, il accepte de seconder la volonté paternelle qui désire une alliance avec l'Angleterre catholique et c'est de tout son pouvoir qu'il facilite la tâche de Simon Renard qui lui obtient la main de Marie Tudor.

MARIE TUDOR, REINE D'ANGLETERRE ET D'ESPAGNE. — Née en 1516, de Henri VIII et de Catherine d'Aragon, Marie Tudor [1]

[1] R. Davey, *Marie Tudor*, Westminster, 1897. — *Dictionary of national biography* (Abbot Woodward), Londres, 1901. — J. M. Stone, *History of Mary I*, Londres, 1901. — J.-B. Mullinger, *Philip and Mary* (Cambridge modern history), 1902.— Prudenzio de Sandoval, *ouv. cité*, an. 1554. — Juan de Mariana, *Historiae de rebus Hispaniae*, Tolède, 1592-95, trad. française du Père Charenton, 1725, t. V et VI, années 1553 à 1559. — Le P. Florez, *ouv. cité*, t. II, p. 876. —

52. — Marie de Portugal, infante d'Espagne

Auteur inconnu

était du même sang que Philippe II. Élevée en disgrâce, la mort d'Edouard VI lui laissa un trône qu'elle dut disputer à Jane Grey en 1553. Catholique fanatique de la persécution, elle rétablit en Angleterre la religion de sa mère et couvrit son pays d'échafauds. Par politique et par religion, elle accepta comme époux le prince d'Espagne. De onze ans plus âgée que lui, elle ne se faisait aucune illusion sur ses charmes. Petite, frêle, couperosée, avec des cheveux roux et rares, des yeux gris et durs, elle était atteinte d'une affection cardiaque. Les historiens signalent sa douceur et sa bienveillance lorsque la passion religieuse ne l'agitait pas, ils vantent également sa valeur politique; mais l'histoire de son règne ne doit pas trouver place ici et nous ne devons retenir d'elle que les quelques rapports qu'elle eut avec son mari.

Le mariage de Marie Tudor réunissait deux pays dans des conditions singulières. D'une part, les Espagnols pouvaient douter de l'existence d'une reine qu'ils ne virent jamais; d'autre part, les ministres anglais faisaient sentir ironiquement au roi d'Espagne qu'il ne résidait à Londres que pour être le père d'un roi d'Angleterre et qu'il aurait ensuite le devoir de retourner en Espagne.

Huit mois s'étaient écoulés depuis les accords entre ambassadeurs, Philippe ne rejoignit la reine à Winchester que le 23 juillet 1554. Il était escorté des ducs d'Albe et de Medina Coeli, du prince d'Eboli, des comtes flamands de Horn et d'Egmont. Une pluie « cruelle » ayant rendu les chemins impraticables, Philippe n'aborda la reine qu'à dix heures du soir : il lui parla en espagnol, elle répondit en français. Le mariage fut célébré le surlendemain et l'entrée solennelle à Londres lui succéda. Le prince d'Eboli, confident du roi, écrit : « Heureusement que le roi comprend fort bien que ce mariage n'a pas été contracté pour ses plaisirs... Et le prince d'Espagne de faire la cour aux suivantes de sa femme. »

Une grossesse s'annonce pour Marie. Toute au triomphe et à la joie de sa maternité future, la princesse fait chanter des *Te Deum*, sonner les cloches, tirer le canon des forteresses, mais les semaines s'écoulent et la reine doit se rendre douloureusement à l'évidence : sa grossesse est une maladie nerveuse.

Philippe a vite fait d'accepter cette désillusion, absorbé par le gouver-

M. A. S. Hume, *Espanoles é Inglesis en le siglo XVI*, Madrid, 1903. — *Biographie nationale publiée par l'Académie royale de Belgique* (Gachard), t. III, p. 874. — H. Forneron, *ouv. cité*, t. I, pp. 17 et 108.

nement des royaumes italiens que Charles-Quint se dispose à lui remettre en mains, en attendant son abdication générale. Prompt à saisir le prétexte de cet événement, Philippe s'embarque pour Anvers et Bruxelles. Devenu roi, le souverain d'Espagne revient auprès de la reine d'Angleterre le 20 mars 1557, pour en obtenir subsides et soldats; puis il se rembarque le 3 juillet et Marie ne le revoit plus.

Rongée par le chagrin et la jalousie, la reine dépérit de jour en jour; le 17 novembre 1558, pendant la messe qui se disait auprès de son lit de douleurs, Marie expira, laissant le trône à sa sœur. Dans le but de poursuivre l'alliance hispano-anglaise, Philippe fit demander la main d'Élisabeth, mais les pourparlers n'aboutirent pas.

ISABELLE DE VALOIS, REINE D'ESPAGNE. — L'alliance anglaise lui faisant défaut, le roi d'Espagne demande une nouvelle épouse à la France, mariage qui est en même temps un gage de paix. [1] Le 22 mars 1559, Philippe représenté par le duc d'Albe épousait, dans l'oratoire du Louvre, Elisabeth (Isabelle) de Valois, [2] fille de Henri II et de Catherine de Médicis. [3] Elisabeth n'avait que quinze ans lorsqu'elle rejoignit son époux à Guadalajara après un interminable voyage. L'Escorial lui fut assigné comme résidence. Quelle put être l'impression de la jeune princesse française devant ce palais où l'éthique espagnole a symbolisé, en des lignes inflexibles, l'orgueil d'une monarchie qui s'isole de ses peuples, terrifiante et terrifiée? La toute-puissance de Philippe II habite un caveau; l'Inquisition y dicte ses lois. L'ascétisme du souverain le retient dans cette nécropole où sa cruauté, son farouche fanatisme religieux préparent le déclin de la glorieuse Espagne.

Isabelle, innocente victime de la raison d'État, meurt en couches à vingt-quatre ans, à Madrid, le 30 octobre 1568, [4] ne laissant que deux filles : Isabelle-Claire-Eugénie et Catherine-Michelle.

[1] Traité de Cateau-Cambrésis.

[2] Née à Fontainebleau, le 13 avril 1545.

[3] Brantôme, *Œuvres*, éd. princeps, 1665. — Forneron, *ouv. cité*, t. I, 249, 307, 315; t. II, 111, 139. — *Biographie nationale* (Belgique), t. III. — Le P. Florez, *ouv. cité*, vol. II, p. 881. — Cabrera y Cordoba, *Felipe Segundo*, t. I, p. 386. — E. Plon, *ouv. cité*, p. 295.

[4] W. Stirling, *ouv. cité*, p. 185.

ANNE D'AUTRICHE, REINE D'ESPAGNE. — Une monarchie absolue exige un héritier mâle. La mort de D. Carlos ne lui laissant que des filles, Philippe II songea à reprendre une nouvelle épouse. Catherine de Médicis engagea alors des négociations afin de mettre sur le trône d'Espagne sa fille Marguerite, ce qui fait tomber les bruits d'empoisonnement qui coururent sur la mort d'Isabelle. La réputation de la princesse française fit échouer les pourparlers. En 1570, le roi obtint la main de sa cousine Anne, fille de l'empereur Maximilien II et de Marie d'Autriche.[1] Née à Cigalès en 1549, la princesse revint régner sur son pays natal. Créature douce, indolente et résignée, elle remplit sa mission sans révolte et sans haine. Elle met au monde les infants Fernando, Carlos, Diego, Felipe, et meurt en 1580 dans la forteresse de Mantoue, en donnant le jour à l'infante Maria.

A peine achevé, l'Escorial s'emplissait de cadavres, que Philippe II comptait sans modifier les règles d'une étiquette dont mouraient les survivants. Il exigait une résignation officielle : « Pas de marques d'émotion, écrivait-il dans toutes les villes à la mort de son fils, D. Fernando, rien que des actions de grâce au Tout-Puissant pour la faveur qu'il a faite à l'infant. »

Si les règles de l'étiquette interdisaient les marques de l'émotion paternelle, elles exigeaient qu'une princesse vînt s'asseoir sur le trône d'Espagne.

Veuf de quatre épouses, mortes à la fleur de l'âge, Philippe espérait trouver une réponse favorable à la demande qu'il fit parvenir à la Cour de Vienne. Il désirait obtenir la main de sa belle-sœur, Élisabeth, veuve du roi de France Charles IX. La reine, qui avait passé les années de son veuvage à Amboise auprès de sa fille,[2] s'était retirée, après la mort de celle-ci, chez son frère l'empereur Rodolphe.[3] C'est là, au commencement de l'année 1574, que la demande du roi d'Espagne lui fut transmise, mais elle s'excusa « sur les cendres honorables du roy son mary qu'elle ne voulut pas violer par un second mariage et sur sa parenté avec Philippe, qui était à la fois son oncle

[1] Le P. Florez, *ouv. cité*, t. II, p. 891. — Forneron, *ouv. cité*, p. 399. — E. Plon, *ouv. cité*, p. 195.

[2] Brantôme, *Vie des dames illustres françaises et étrangères*, Paris, 1868, discours VIII, p. 369. — M^e Clary-Darlem, *Élisabeth d'Autriche, reine de France*, Paris-Leipzig, 1847 (à consulter avec prudence).

[3] Brantôme, *ouv. cité*, p. 309.

et son beau-frère ». Elle mourut à Vienne, dans le couvent des Clarisses qu'elle avait fondé, laissant à tous l'exemple d'une admirable chrétienne.

Philippe II vécut à l'Escorial jusqu'en 1598. Par testament, il laissait le trône d'Espagne à Philippe III, son fils, et celui des Pays-Bas à l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, sa fille aînée.

*
* *

MARIE DE PORTUGAL, INFANTE D'ESPAGNE. — La gloire de l'infante Marie de Portugal fut prédite à la princesse, âgée de 5 ans, par une miniature allégorique. Manoel da Costa écrivit au sujet de cette peinture, en 1532, l'épigramme suivante : « Quand la déesse de Cythère eut contemplé le portrait de l'infante Marie, elle le prit et appelant l'Amour : « Mon fils, dit-elle, vous savez que les Vertus s'occupent à chercher un époux digne de cette princesse et qu'ils ont peine à le trouver. Laissez là votre arc, vos carquois, portez seulement cette image et vous joindrez une gloire souveraine à vos autres titres. Vous ne rapporterez qu'un seul trophée, mais il sera magnifique. Le premier prince de l'empire sera votre captif. »

Cette miniature attribuée sans raison à Francisco de Olanda est bien plutôt l'œuvre de son père Antonio, professeur de dessin de la Cour. [1]

C'est à l'école portugaise ou hollando-portugaise que nous donnons le véritable portrait de Marie, celui qui semble avoir servi de prototype aux portraits exécutés après la mort de l'infante (fig. 52). L'œuvre se rapproche par sa facture du portrait d'Isabelle de Portugal, mais il n'en a cependant ni le modelé si fin ni la grande allure. La ressemblance des traits achève de donner l'impression d'une parenté entre les deux œuvres. Marie, rousse à chair laiteuse, aux traits réguliers et fins, aux yeux noirs, à la lèvre charnue, coiffée et habillée à la mode portugaise, a un air de famille indéniable non seulement avec sa tante Isabelle, mais aussi avec son autre tante Marie de Portugal.

Le modelé si fin des chairs, les dégradations presque insensibles des demi-teintes, le trait de pinceau si pur qui marque les sourcils sont bien d'une école portugaise aux procédés nettement caractérisés. Non seulement nous voyons ces procédés dans de nombreux portraits, mais nous en trouvons

[1] Comte Raczynski, *Dictionnaire historico-artistique du Portugal, ouv. cité,* p. 153. — de Vasconcellos, *Auch Francesco Hollanda hatte Maria gemalt,* Vienne, 1899, pl. XLVII.

des exemples dans des œuvres religieuses, notamment dans des masques de Christ encastrés d'orfèvreries, d'un travail très spécial, ce qui nous indique un procédé d'école voulu et non une technique particulière à un peintre.

L'infante Marie, qui a si peu vécu et n'a pas régné, ne pouvait laisser beaucoup de ses portraits pris sur le vif. M. Carderera y Solano nous en signale un, dans sa collection, [1] qui représente l'infante vers quinze ans; la facture en est timide et gauche, la princesse lit une lettre écrite en caractères de l'époque.

Quand Philippe II eut fait une nécropole de l'Escorial, il voulut dans son orgueil laisser à la postérité un souvenir inoubliable de sa famille. Leone Leoni, aidé de son fils Pompeo, fut chargé de représenter les personnages royaux dans les chapelles funéraires du Palais. Le génie de ces sculpteurs semble l'expression même de la suprême puissance des Habsbourg; l'ampleur de leur style, jointe à la perfection de leur fonte, fit revivre, par le bronze, les créatures qu'avait fauchées l'inexorable destinée de cette race usée.

Si Coelho fournit à Leone le modèle des œuvres qu'il exécute d'après Isabelle de Portugal, Pantoja de la Cruz donna à son fils les dessins qui permirent à celui-ci d'élever le mausolée de Philippe II et de ses épouses, [2] dans la chapelle de l'Escorial, mausolée qui fait pendant à celui de Charles-Quint et de sa famille. Palomino nous dit qu'il possède les dessins originaux de Pantoja. [3] L'effigie de Marie de Portugal est une reconstitution, et les portraits peints par Pantoja dérivent, ainsi que le bronze, d'un de ces dessins. Le tombeau royal représente le roi à genoux drapé dans son ample manteau; il est entouré de ses trois épouses, car Marie d'Angleterre, selon les lois de l'étiquette espagnole, n'ayant pas donné d'héritier à la monarchie, n'avait pas droit à la représentation officielle. Marie de Portugal, couronnée de roses, garde l'air candide et jeune au milieu de cette pompe royale. Isabelle de Valois et Anne d'Autriche portent la couronne royale.

Comme peintre de Cour, Pantoja fut chargé de combler, dans les galeries historiques, le vide causé par la mort prématurée de Marie. Il représenta l'infante telle que nous la voyons ressuscitée par Pompeo Leoni. Son por-

[1] N° 29. Cf. Carderera y Solano, *ouv. cité*, t. II, pl. LXXIV.

[2] E. Plon, *ouv. cité*, pp. 230 et 339.

[3] Palomino, *ouv. cité*, p. 277, n° 45.

trait peint nous la montre en pied couronnée de roses, tenant un *« abanico »*. Elle est vêtue de brocart rose et or, rebrodé de pierres précieuses. Sa robe s'ouvre sur une première jupe de satin blanc, ses doubles manches formant manteau de Cour indiquent nettement une reconstitution datant du dernier quart du XVI^e^ siècle.

La gravure, signée Gaspar de Avibus, faisant partie de l'ouvrage intitulé : *Austriae gentis imagines,* dérive aussi certainement d'un portrait reconstitué.

MARIE TUDOR, REINE D'ANGLETERRE ET D'ESPAGNE.— Marie Tudor resta pour les Espagnols, après son mariage, la reine d'Angleterre : elle ne parut pas dans la péninsule; nous verrons que son effigie n'a jamais pris officiellement place parmi celles des reines d'Espagne.

Ce n'est qu'à titre d'épouse du roi Philippe que nous nous occuperons de cette princesse. De son iconographie nous ne retiendrons que les portraits exécutés postérieurement à son mariage. [1] Du reste, le prototype des portraits de Marie Tudor semble être la toile de Moro (fig. 53). [2] Le portrait attribué à l'école d'Holbein (fig. 54) et d'après lequel sont peintes de nombreuses répliques, et burinées la plupart des estampes connues, pourrait bien n'être qu'une œuvre de l'école anglaise, influencée par l'œuvre flamande. [3]

[1] Valerian Von Loga, *art. cité,* p. 104 et notes.

[2] G. Redford, *ouv. cité,* année 1756 : un portrait de Marie, attribué à Holbein ; la reine est représentée à l'âge de six ans. Sous le nom d'Holbein nous voyons passer en vente publique des portraits de Marie en 1797, 1808, 1848, 1859, 1860, 1883.

Les palais royaux d'Angleterre exposent de nombreux portraits de Marie, œuvres pour la plupart dérivées les unes des autres et sans intérêt artistique.

A la New Gallery, *Exhibition of the Royal Howe of Tudor,* 1890, n° 5 du catal. : *Un portrait de Marie,* appartient à M^rs^ Dept of Sadeley ; n° 83, *Un portrait de Marie,* par Hans Holbein, appartient à l'Earl Brownlow. E. Soulié, dans sa *Notice sur le Musée de Versailles,* n° 302, cite un petit portrait de Marie, de l'école française du XVI^e^ siècle, d'après celui d'Holbein.

En 1790, un inventaire de l'église Saint-Paul à Londres signale un portrait de Marie, d'un auteur anonyme. Voir les *Proceedings of the Society of Antiquairies of London,* 2^d^ series, vol. VII, p. 49, et le *Burlington Magazine,* 1909, p. 366.

De nombreuses gravures ont été exécutées d'après Holbein, sous les signatures de Hollar, Kraetzschemer, Werff, Robt Peake, Gache. Deux gravures sont exécutées d'après le portrait de l'église Saint-Paul, signées White, 1749, et Hinton.

[3] *Musée du Prado,* cat. 1910, n° 2108 (ancien 1484). A. Pinchart, *Archives des Arts, Sciences et Lettres,* 1881, t. III.

54. — Marie Tudor, reine d'Angleterre et d'Espagne

École d'Holbein le Jeune

*(Galerie Royale du château de Windsor)*

La reine n'a été représentée à la Cour de son époux que par le portrait de Moro. Il semble que l'artiste ait eu l'intuition du rôle que son œuvre devait jouer, car le portrait qu'il envoya à Charles-Quint est l'image vivante de « Marie la Sanglante ». C'est la vie même qui surgit de la toile, non seulement la vie physique, mais encore la vie morale. Le réalisme de Moro ne sait pas doter son modèle de grâces absentes, l'inflexible probité du pinceau de l'artiste traduit ce qu'il voit. Les cheveux de nuance incertaine, plats et maigres, le front spacieux et bombé, le nez camard, l'absence totale des sourcils, les lèvres minces et sèches, le menton volontaire, tous ces traits sont rendus avec la volonté d'exprimer le moral et le physique de la souveraine. Ce n'est pas l'épouse d'un roi, mais le chef d'une grande nation. Sa pose est sévère et hautaine, ses mains, dont l'une tient une rose rouge, emblème de sa Maison, marquent une volonté impérieuse. La robe de velours rouge sombre, ouverte sur une jupe de brocart, réchauffe la tonalité du masque et forme une gamme d'harmonie avec le velours brodé du fauteuil, de style Renaissance. Ici, Moro est maître absolu d'une technique si magistrale qu'elle peut donner une chaleur et une transparence merveilleuses à cet ensemble de tons si sombres.

Les détails de la commande et de la livraison de cette œuvre admirable se trouvent dans la correspondance de Granvelle et de Simon Renard. Marie de Hongrie envoya à la reine d'Angleterre le portrait du Titien représentant Philippe II. [1] Elle spécifiait que c'était à titre de prêt et demandait en même temps à son peintre, Antonio Moro, d'aller prendre au vif Marie Tudor, en 1553, pour l'envoyer à Philippe II. Le portrait fut conservé par Charles-Quint au monastère de Saint-Yust comme l'unique document qui lui fît connaître sa belle-fille. Plus tard, il fut placé par Philippe II au Vieil Alcazar de Madrid. Enfin, Philippe III le classa parmi les portraits des familles régnantes d'Europe. Marie Tudor ne figura jamais au salon d'honneur du Pardo.

M. V. Von Loga a réuni tous les documents concernant le portrait de la reine Marie, et P. de Madrazo a laissé une excellente appréciation de ce chef-d'œuvre. Il est incontestable qu'ici Moro est supérieur à Raphaël, au Titien et à Velasquez. Nul ne pourrait nier que son œuvre efface tous les portraits

[1] A. Pinchart, *Revue universelle des Arts*, 1856, II, p. 229.

de Marie Tudor, y compris la froide et dure effigie qu'on attribue à l'école d'Holbein et celle qu'on accorde à Lucas de Heere.

De ce portrait type, Moro a peint de nombreuses répliques, H. Hymans parle d'une autre création-type que Diego Duarte d'Anvers signale en 1682, dans son inventaire, comme *« provenant de la galerie de l'empereur Rodolphe à Prague »*. Dans l'inventaire des tableaux et sculptures de Charles-Quint, publié par la *Revue universelle des Arts* [1] (n° 16), nous voyons mentionné *« Retrato en madera, hecho por Tomas Moro, de la reyna de Inglaterra »*. On peut citer, comme œuvres probables de Moro, les portraits de la cathédrale de Durham, de Lord Carlisle, de Mme Gardner à Boston, mais sans prendre la responsabilité personnelle de ces attributions. Quelques toiles, peut-être sorties de l'atelier de Moro, ont figuré à l'Exposition de la Maison des Tudor, à la New-Gallery, à Londres, en 1890. On peut ainsi juger de l'influence que ce portrait dut exercer sur celui attribué à tort à Holbein et dont la pose est presque identique au tableau de Moro du Musée du Prado. L'étude préparatoire que Moro traça, en vue de son portrait définitif, étude que possède le Musée de Budapest, se rapproche de l'œuvre anglaise, la technique en étant sèche et nette.

*« Sir Antonis More »*, pendant son séjour en Angleterre, ayant exécuté de nombreuses commandes de portraits de *« Philipp and Mary »* pour leurs sujets anglais et espagnols, espérons que nous retrouverons encore en Angleterre des Moro inconnus. N'est-ce pas l'Exposition de Manchester, en 1857, qui a remis en honneur les œuvres de cet artiste, négligées pendant plusieurs siècles ?

On classait autrefois, sous l'attribution d'Antonio Moro, une scène allégorique représentant Henri VIII, assis sur un trône, accompagné de Marie Tudor et de Philippe II, protégé par Mars, dieu de la guerre. En 1890, ce tableau fut donné à Lucas de Heere à l'Exposition de la New-Gallery,

[1] G. Redfort, *ouv. cité*, cite des portraits de Marie Tudor, attribués à Moro, vendus à Londres en 1855, 1859 et 1879. D'après Moro, signalons aussi une gravure d'un auteur anonyme, aux Archives royales de Madrid : un portrait entouré d'ornements de style Renaissance, avec les armes d'Angleterre et signé *Franc Delaram*. Le Cabinet des Estampes de Paris conserve une gravure de V. de Clark, représentant la reine vieille et malade ; cette effigie n'est la reproduction d'aucun portrait peint et doit reproduire un original inconnu.

55. — Élisabeth de Valois, reine d'Espagne, vers 1552

École des Clouet

*(Musee Condé, Chantilly)*

56. — Élisabeth de Valois, reine d'Espagne, vers 1559
École de Clouet
*(Musée Condé, Chantilly)*

à Londres. Il aurait été fait pour la reine Élisabeth qui l'avait donné à François Walsingham.

De nombreuses gravures flamandes font revivre la physionomie volontaire de la grande Reine. La plupart dérivent du portrait dit d'Holbein, et quelques-unes sont entourées de beaux ornements.

Les médailles et pièces de monnaie ne sont pas fondues d'après des portraits peints.

* * *

ISABELLE DE VALOIS, REINE D'ESPAGNE. — Nous avons vu, avec Éléonore d'Autriche, combien les dessins furent de mode à la Cour de France au milieu du XVI^e siècle. Les enfants royaux étaient pris au vif dès leur petite enfance par des artistes de valeur diverse, d'après les ordres du roi ou de la reine. Grâce à cette habitude nous trouvons, dans la collection du Musée Condé, une suite de crayons d'Élisabeth de Valois, enfant, puis jeune fille, crayons que nous citerons d'après les planches de l'ouvrage de M. Moreau-Nélaton. Le n° XXXIV est un délicieux dessin, mélangé de sanguine et de rehauts de tons jaunâtres, de Germain Le Mannier, [1] qui représente Élisabeth à l'âge de cinq ou six ans (fig. 55). [2] Le dessin a souffert, mais ne laisse pas moins à nos yeux l'impression de l'exactitude si difficile à saisir chez les enfants. Élisabeth est coiffée d'un béret plat ; ses traits enfantins sont déjà imprégnés de cet air simple et bon qui sera la marque de distinction de ce visage. Le n° XXXV est une médiocre copie du portrait précédent. Le n° XXXVI faisait partie d'une série d'images d'enfants, exécutées vers 1550, sur l'ordre de Catherine de Médicis : l'auteur en est inconnu. Le n° XLI est un charmant dessin au crayon noir, relevé de crayon rouge dans les chairs : il peut provenir d'un artiste de l'entourage de Clouet (fig. 56). [3] Élisabeth est âgée de quatorze ans. Son masque court et rond, son front encadré de cheveux légers et frisés, ses yeux aux regards un peu placides, son nez fort du bout et légèrement relevé, aux fortes narines, ses lèvres minces,

[1] E. Moreau-Nélaton, *ouv. cité*, texte t. I, p. 83. — Id. *Les Le Mannier, peintres officiels de la Cour des Valois*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, p. 16.

[2] Copie sans inscription à l'Ermitage impérial de Saint-Pétersbourg, n° 2915.

[3] Sous le n° XLII est classé un dessin relevé de couleur bleue au corsage qui peut représenter aussi bien Marguerite de Valois, sœur d'Isabelle, que celle-ci.

et la jolie coquille des oreilles, tous ces traits sont l'indice de la race française de la souche des Valois, moins dégénérée que celle des Habsbourg.

L'image officielle espagnole vouée jusque-là à la morgue des infantes du sang de Charles-Quint, à leur langueur, au prognathisme plus ou moins accentué du visage, allait désormais accueillir un type plus vivant, une physionomie plus volontaire, un visage dans lequel on discerne sans effort les jeux de la passion et le désir de plaire. Nouvel aspect de l'iconographie des reines d'Espagne, qui révélera la souplesse de pinceau des peintres officiels de cette Cour.

Malgré les atteintes de la petite vérole contractée à Tolède, lors de son arrivée en Espagne, les chroniques du temps nous apprennent qu'Isabelle avait conservé un teint éblouissant. Après son rétablissement, le roi commanda la première effigie officielle de son épouse, qui figura dans le grand salon d'honneur du Pardo. L'inventaire d'Argote de Molina attribue ce portrait à Sophonisba Anguisciola, [1] femme peintre, originaire de Crémone, élève de Bernardino Campi et B. Gatti. L'aînée de cinq sœurs, également peintres, Sophonisba était devenue une portraitiste louée par certains admirateurs de la jeune femme, à l'égal du Titien. Protégée par le pape Jules II, nous la trouvons à la Cour de France, d'où elle passe, sur la recommandation du duc d'Albe, à celle d'Espagne. Philippe II la distingue en lui accordant une place

[1] Sophonisba Anguiscola (Angosciola, Angussola), 1527-1623, descendait d'une famille noble de Vérone, elle était fille d'Amilcar Anguiscola. Elle vécut en Lombardie, en France, en Espagne et dans l'Italie méridionale. Nous savons qu'elle épousa, après 1561, un gentilhomme sicilien, don Fabricio de Mercada, et le suivit à Palerme, d'où elle vint à Madrid plusieurs fois. Après la mort de son époux, elle refusa de se fixer en Espagne et vécut à Gênes, où elle épousa Oracio Lomellino. Elle perdit son mari en 1599, et devint aveugle. Il semble qu'elle revint alors à Palerme, où elle s'éteignit probablement après 1623. Elle avait cinq sœurs, toutes peintres, Élena, Lucia — dont le Musée du Prado possède une belle œuvre — Minerva, Europa et Anna-Maria. Van Dyck a reproduit ses traits sur son cahier d'esquisses. Cf. Lionel Cust, *A description of the sketch-book of Sir Anthony van Dyck, used by him in Italy, 1621-1627*, Londres. — Cf. Vasari, éd. Milanesi, t. V, p. 81; t. VI, p. 498; t. VII, p. 132. — Carducho, *ouv. cité*. — Palomino, *ouv. cité*, t. II, p. 250, n° 16. — Soprani, *Vitta de Pittori Genovesi*. — Vidoni, *Pittura Cremone*, Milan, 1824. — Burckhardt, *Der Cicerone*, 5e édition, pp. 764 et 781. — H. Fosse, art. dans le *Lexikon*, de Thieme et Becker, t. I, p. 524. — Lermolieff (Morelli), *Die Galerien Borghèse*, p. 254. — Campori, *Raccolta de Cataloghi*. — Articles dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. V, pp. 313 et 379; t. VI, p. 316. — Fournier-Sarlovèze, *Artistes oubliés*, Paris, 1908, p. 13. — W. Stirling, *ouv. cité*, pp. 185, 191 et 267.

57. — Elisabeth de Valois, reine d'Espagne

École française

*(Bowes Museum, Angleterre)*

de dame d'honneur de la reine. C'est à ce titre qu'elle assistera à la naissance de l'infante Isabelle-Claire-Eugénie ; elle ne quittera sa royale maîtresse qu'après l'avoir pieusement ensevelie.

A la fin de l'année 1559 ou au commencement de l'année suivante, elle prit au vif le roi, la reine et D. Carlos, travail qui lui fut payé 200 scudi. Déjà la jeune souveraine affermissait son pouvoir par son exquise bonté. Le pape Pie IV lui décernait la « Rose d'or » ; en même temps, il témoignait à Sophonisba son désir de posséder, au Vatican, de sa main même, le portrait de celle que les Espagnols surnommaient la *« Reyna de la Paz y de la Bondad »*. Palomino a recueilli le texte de la lettre que Sophonisba adressa au Souverain Pontife à ce sujet et la réponse du pape. Le portrait fut livré en 1561. Sophonisba, dans sa correspondance avec son maître Campi, nous apprend qu'elle peignit encore un portrait du roi et de sa sœur, portraits conservés à la galerie Borghèse. [1]

La toile représentant Isabelle est peut-être celle qui, après avoir été au Pardo, a passé en vente publique à Londres en 1869. [2] Ce dernier portrait provenait d'une collection d'Espagne, réunie par Sir Digby Marchworth. Il fut acheté par Dunlacher au prix de £ 325.10, ce qui, en regard des prix faits par les tableaux du Titien, à cette même époque, est une somme considérable.

En Angleterre, les collections particulières du roi possèdent un portrait d'Isabelle, attribué à l'atelier de Clouet. Inutile d'ajouter qu'il s'agit ici d'une de ces répliques faites d'après d'autres effigies, comme nous en avons rencontré dans l'iconographie d'Éléonore d'Autriche. A cette catégorie d'œuvres nous rattacherons le petit panneau conservé dans une des salles de l'attique nord du Palais de Versailles. [3] Il représente Isabelle très jeune, coiffée d'un petit bonnet rouge. De même, nous trouvons au Bowes Museum un portrait d'Isabelle fort simplement traité (fig. 57). Attribué, sans aucune preuve, à Clouet, ce portrait de l'école française, par ses qualités de simplicité et

[1] Palomino, *ouv. cité*, t. II, p. 258, n° 21, cite une artiste nommée Sophonisba Gentilesca, mais il semble qu'il fasse une erreur. Celle-ci serait aussi l'auteur des petits portraits du roi, de la reine et de D. Carlos. Il place sa mort en 1587.

[2] G. Redford, *ouv. cité*, année 1869.

[3] E. Soulié, *ouv. cité*, n° 3103.

d'honnêteté, dégage un charme très intime, malgré le peu de valeur de sa technique.

L'examen du dessin du *Recueil d'Arras* [1] rattache ce document aux portraits de l'école hispano-flamande. Le portrait de Sophonisba ne pouvait suffire à la représentation officielle de la reine d'Espagne; aussi le roi livra-t-il Isabelle à ses peintres de Cour. Antonio Moro se trouvait alors en Espagne [2] où il peignait le portrait de Jeanne, princesse de Portugal et de Brésil. Achevat-il son œuvre sur place ou prit-il un croquis de la reine, croquis qu'il aurait utilisé en Flandre? Questions sans réponse possible. Hymans dit qu'une réplique du tableau primitif se trouve dans la collection Bischofsheim à Londres. [3] Petite de taille et de complexion délicate, la reine, sur la toile de cette collection, semble écrasée par son costume somptueux. Les doubles manches découpées et fermées par des « *puntas* » d'orfèvrerie encombrent la taille frêle de la jeune femme : « *Pour perles et pierreries en quantité, elles ne lui manquent pas; elle ne porta jamais une robe plus de deux fois et puis la donnait à ses femmes; et Dieu sait quelles robes, si riches et si superbes que la moindre estoit de quatre cents escus* », dira Brantôme. Le chatoiement du satin blanc rosé se confond avec celui des broderies, le tout est un éblouissement, non à la manière de Venise, où toute étoffe est une joie pour les yeux, mais à la manière des Flandres, où l'exactitude de la reproduction étonne le regard. La pose générale est celle que Moro donne à toutes ses infantes : une main appuyée sur une table recouverte de velours vert sombre, elle tient de l'autre le « *panuelo* », mais les traits sont indécis et n'ont pas la vigueur ordinaire du pinceau de Moro.

M. J. Spiridon possède un très beau portrait de femme représentée en pied, grandeur naturelle, vêtue d'une robe de satin cerise, de mode française, toute unie (fig. 58). La taille est marquée par une chaîne d'or dont la jeune femme tient une des extrémités. Les cheveux sont relevés très simplement. Cette toile fut acquise en Espagne, sous le nom de Marguerite de Valois, mais, d'après l'identification de H. Bouchot, figura à l'Exposition de la Toison d'or, sous le nom d'Isabelle de Valois, par Antonio Moro. [4] Hymans et

[1] N° 344, f° 75 : « *Isabeau de France, troisième femme de Philippe II.* »

[2] V. Von Loga, *ouvr. cité*, p. 119. — H. Hymans, *art. cité*, pp. 119 et suiv.

[3] Exposé à l'*Art Gallery*, Londres, 1909.

[4] Exposition de la *Toison d'or*, cat. 1907, n° 108.

58. — Élisabeth ou Marguerite de Valois

Antonio Moro

*(Collection J. Spiridon, Paris)*

M. Von Loga ne la classent pas parmi les œuvres de celui-ci. Une comparaison entre les portraits authentiques d'Isabelle et de sa sœur nous ferait pencher en faveur de cette dernière. Nous avons vu cependant Moro refuser de venir à la Cour de France, et rien ne nous autorise à croire à une rencontre entre la future « reine Margot » et Antonio Moro. Toutefois l'explication de cette anomalie se trouve peut-être dans ce fait, si habituel à la Cour espagnole : la reine Isabelle désireuse d'avoir le portrait de sa sœur aurait fourni à Moro, lors de son séjour à Madrid, des dessins ou documents iconographiques qui auraient permis à celui-ci de reconstituer exactement la physionomie un peu lourde de la princesse de Valois.

Nous accepterions bien plus volontiers sous le nom de la reine Isabelle par Antonio Moro l'original d'un portrait dont Gaignières possédait chez lui une réplique ou peut-être le portrait même, et dont deux dessins enluminés de son *Recueil* [1] nous donnent une idée. La simplicité de la pose, la tonalité des étoffes sont bien dans la manière du peintre flamand.

L'historique des deux portraits Bischofsheim et Gaignières est difficile à établir. Dans le catalogue des ventes publiques de Londres [2] nous relevons : en 1855, un portrait *d'Isabelle de Valois* de Moro, vendu £ 47,5 par Bernal à van Cuyck ; en 1863, un portrait désigné sous la rubrique *La Bella Isabella, de Moor*, provenant d'une collection française, vendu £ 147 par Bromley à Farrer ; enfin, en 1866, une *« Fille de Henri III »*, de France, *« quatrième femme de Philippe II »*, en robe rose, des gants dans la main gauche, un mouchoir dans l'autre, vendu £ 68 par Philipp à Anthony. [3]

Nous savons, par Stirling, que Coelho eut l'honneur de représenter sa souveraine, et nous trouvons dans la collection Tücher une tête d'Isabelle de Valois qui nous est présentée sous le nom de Coelho. [4] La qualité de la peinture peut nous faire accepter cette attribution, mais il semble qu'une image officielle de la reine a dû être commandée au peintre de la Cour sur le modèle des portraits destinés aux galeries royales. L'inscription « *Dona*

[1] Recueil de Gaignières, Bibl. Nat. de Paris, Ob 10, fos 57 et 58.

[2] G. Redford, *ouv. cité.*

[3] V. Von Loga cite, d'après Waagen, un portrait de la *« Reine d'Espagne Isabelle, fille du roi de France, année 1569 »*, faisant partie de la collection de M. Dawenport Bromley. Cf. V. Von Loga, *art. cité*, p. 119.

[4] *München Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. II, p. 181.

*Ysabel de la Paz despaña Caso en guan. anno 1560* » date ce joli portrait. La reine a les cheveux relevés, les traits délicats; son jeune visage est encadré par une petite fraise.

Le n° 1030 du Musée du Prado [1] est une très belle œuvre attribuée à Pantoja qui fait revivre notre princesse française (fig. 59). Cité, dans l'inventaire d'Antonio Voto, comme faisant partie des collections de Philippe II à l'Alcazar de Madrid, ce portrait est ainsi décrit : « *Retrato de medio cuerpo de la reina doña Isabel, n. s. con saya negra con puntas y cintas coloradas y gorra aderezada, y una marta en las manos asida de ella une cadenilla de oro.* » L'opinion qui fait de ce portrait une œuvre de Pantoja et non l'original de Coelho ne repose sur aucune preuve; Antonio Voto n'en cite pas l'auteur. [2] La technique n'est pas celle du portrait de la collection Tücher, elle se rapproche davantage du portrait d'Isabelle-Claire-Eugénie à quinze ans. P. de Madrazo acceptant le portrait n° 1030 comme une copie exacte d'un original de Coelho, nous réservons tout jugement.

Un grand portrait du Musée du Prado [3] représente Isabelle en pied, une main appuyée sur la base d'une colonne, l'autre soutenant un médaillon. Cette toile aide à fixer l'iconographie de la reine. C'est une de ces effigies officielles sorties de l'atelier de Pantoja, qui y mettait la dernière main, tel Rubens dans la plupart de ses portraits officiels. Ce portrait ne reste pas moins une très belle œuvre qui dut être ressemblante, si nous en jugeons par la place d'honneur qu'elle occupait dans la chambre à coucher du roi son époux à l'Alcazar de Madrid. L'inventaire des tableaux de Charles III le place dans la galerie sud du palais du Buen-Retiro, et le désigne comme celui d'une *« infante d'Espagne »!*

Nous n'avons pu examiner le portrait de princesse inconnue du Musée de Vienne, donné à Sanches Coelho et représentant, selon certains critiques, Isabelle de Valois, selon d'autres Isabelle de Portugal ou même Isabelle-Claire-Eugénie. [4]

[1] *Musée du Prado,* cat. 1910, n° 1030 (ancien 924).

[2] W. Stirling, *ouv. cité,* p. 237. Dans un catalogue du Musée du Prado, antérieur à 1848, n° 530, ce portrait était mis sous le nom de Coelho. Cf. W. Stirling, *ouv. cité,* p. 237.

[3] *Musée du Prado,* cat. 1910, n° 1031 (ancien 925). — W. Stirling, *ouv. cité,* p. 41.

[4] G. Redford, *ouv. cité,* année 1855, attribue à Coelho un portrait vendu par Bernal à Morand: Isabelle est vêtue d'une robe rouge, et un autre portrait attribué à Palomino y Velasco vendu par ce même Bernal.

59. — Isabelle de Valois, reine d'Espagne
par Pantoja de la Cruz
*(Galerie du Prado, Madrid)*

Une série de gravures, la plupart flamandes, conservent la physionomie de la reine Isabelle. Nous en trouvons au Cabinet des Estampes de Paris, aux archives royales de Madrid et au Musée Plantin d'Anvers. La ressemblance est souvent très exacte, les traits donnant l'impression de la vie. M. Von Loga dit que Van Mander cite des gravures des reines d'Espagne par J. Suyderhoef, d'après Soutman.

Voici le relevé de quelques gravures : « *Isabella Henrici II. Galliae Reg. Franc. F^e Philippe Hisp. Regis* », buste dans un ovale, avec la légende autour, gravé par Ag. Caracci. — « *Isabella Valencia Regina de Spagna* », en buste, vue de profil, cartouche et légende, auteur anonyme du XVI^e siècle, peut-être Nicollo Nelli. — « *Isabella Vales, Philippi II, Regis V.* », buste, vue de profil, médaillon circulaire, gravé par D. Coster (Archives royales de Madrid). — *Isabelle*, vue au bas de la taille, tient une fleur, gravé par Cock. — *Isabelle*, vue de profil ; encadrement formé d'arabesques, gravé par Mark. — Un dessin à la plume, d'un auteur anonyme, destiné probablement à servir de modèle pour une gravure (Cabinet des Estampes de Paris).—Une grande gravure représente Isabelle debout à côté d'une table sur laquelle est posé un vase de fleurs; au fond, une draperie largement relevée. Au coin, à droite, les armes de France, en losange. — Même gravure avec la couronne et le sceptre à gauche.

Dans l'ouvrage intitulé *Austriae gentis imagines*, Isabelle et Anne sont réunies vues de profil. Sur la plupart des médailles, les images des deux reines sont accouplées.

*
* *

ANNE D'AUTRICHE, REINE D'ESPAGNE. — Veuf pour la troisième fois, Philippe II obtint la main d'Anne d'Autriche, sa cousine. Blonde, de carnation claire, avec des traits menus et allongés, des yeux gris, l'infante est un type de beauté germanique, tel qu'il apparaît dans les fins de races. On se demande comment cet être si fragile a pu manifester le désir de n'accepter aucune des fêtes que les villes de Flandre avaient ordre de lui offrir lors de son passage à Anvers en 1570, [1] avant que la future reine ne s'embarquât pour l'Espagne. L'étonnement augmente quand on examine le

[1] Gens, *Histoire de la ville d'Anvers*, p. 473.

portrait que Moro fut chargé d'en prendre au vif à la même époque et dans la même ville (fig. 60).[1] Le visage impersonnel et fade d'Anne d'Autriche y apparaît de trois quarts. L'attitude est celle que devaient prendre toutes les infantes devant leur peintre. Le costume est de velours noir très simple avec un col évasé qui laisse deviner le corsage de satin brodé d'or. Sur ce corsage se distingue un collier d'orfèvrerie, que termine l'aigle impériale, tenant dans ses serres une splendide perle piriforme. La coiffure est un petit toquet orné d'une simple touffette de plumes d'autruche blanches. La main droite gantée tient un mouchoir, la gauche s'appuie sur le bras d'un fauteuil.

Ici, le procédé de Moro prend une harmonie qu'il n'avait pas atteinte dans le portrait de Marie d'Autriche, peint vingt ans avant celui d'Anne, sa fille. Le fond sombre et les velours noirs contribuent à mettre les traits en valeur au lieu de former une dure opposition avec la fadeur de la physionomie d'Anne d'Autriche.[2]

Ce beau portrait est resté la propriété des Habsbourg d'Autriche. Il fut longtemps conservé à Schönbrunn, comme celui d'une princesse inconnue de la famille impériale. A partir de 1905, il fit partie du Musée impérial de Vienne, où l'on découvrit la signature : *Antonius Morus faciebat, 157..*

Le portrait n° 1141 du Musée du Prado[3] a excité depuis peu la curiosité des critiques d'art (fig. 61). Classé, comme son congénère de Vienne, dans les inventaires royaux du dernier siècle, comme portrait d'une princesse de la maison d'Autriche, par Moro, il fut identifié par M. Zimmermann, puis donné, par les catalogues successifs du Musée du Prado, à Pantoja. M. Von Loga[4] est dans la bonne voie en l'attribuant à Sanches Coelho. S'il n'est pas de la main du maître, sa facture étant bien trop sèche pour une peinture de Coelho datant des environs de 1570, il est, du moins, d'un de ses élèves, mais non de Pantoja. L'intérêt de ce portrait est de reproduire les traits et la pose du tableau de Moro, de Vienne, tout en donnant à la princesse une tout autre toilette. Celle-ci est de mode espagnole en damas blanc de nuance terne,

[1] *Galerie impériale de Vienne,* n° 602. Cité par Justi. Relevé à tort dans l'*Inventaire de Marie de Hongrie,* n° 25. « *El retrato de dona Ana, hija de Maximiliano, rey de Bohema; en tabla, a su moldura dorata hecho por Moro.* »

[2] H. Hymans, *ouv. cité,* p. 148.

[3] *Musée du Prado,* cat. hist. 1872, n° 1037. Cat. 1910, n° 1141.

[4] V. Von Loga, *art. cité,* p. 121.

60. — Anne d'Autriche, reine d'Espagne

Antonio Moro

*(Galerie Impériale, Vienne)*

61. — Anne d'Autriche, reine d'Espagne

École de Sanches Coelho

*(Musée du Prado, Madrid)*

brodée de soutaches noires; la jupe est bouffante et les doubles manches de forme compliquée. C'est ici le début des modes espagnoles qui seront immortalisées par Velasquez dans ses portraits d'infantes. Cette toilette nous permet, autant que la technique, de voir, dans la toile du Prado, une œuvre espagnole, peinte après le mariage d'Anne. Un portrait de Coelho, signé, est passé en vente à Londres [1] en 1855. Vendu par Bernal, acheté au prix de £ 215, par Sir H.-H. Campbell, ce tableau a disparu, sans que nous ayons pu retrouver sa trace; peut-être serait-ce une réplique du portrait de Madrid?

Pantoja de la Cruz [2] et Diego de Urbino donnèrent les plans de l'arc de triomphe élevé en l'honneur du mariage de Philippe II et d'Anne d'Autriche; Pompeo Leoni en fondit les statues allégoriques. Selon l'usage, les portraits des conjoints y furent tracés à grands traits en vue de l'effet. Pantoja se réserva ce soin ; si des documents artistiques nous restent sur cette œuvre, les portraits peints ont disparu. La collection du prince de Lobkowitz [3] nous dédommage de cette perte, elle renferme un très beau portrait d'Anne, de la main même de Pantoja (fig. 62). Ici, nous sommes en présence d'une effigie prise sur le vif; la vie qui anime l'ensemble de ce portrait nous en est le meilleur garant et nous n'aurions pas besoin de savoir que Pantoja vécut auprès de la reine pour en être assuré.

Anne est représentée debout en pied, le visage est pris de trois quarts, tourné vers la droite, la main gauche s'appuie sur le bras d'un fauteuil, la droite tient un volumineux mouchoir garni de dentelles. Remarquons ses mains, qui sont si individuelles et qui n'ont rien des grandes mains peu modelées que nous voyons sur d'autres portraits attribués à Pantoja. La robe est de velours noir, de forme portugaise, fermée par des « *puntas* ». Une petite fraise de dentelle accompagne le visage. Le toquet de velours noir est petit et relevé par une simple touffe de plumes dont le pied est caché par un splendide bijou.

La dignité de la pose et la fierté du regard indiquent la *Reine*. L'intérêt de ce portrait réside non seulement dans son admirable facture, dans le modelé

[1] G. Redford, *ouv. cité*, année 1855.

[2] Marti y Monso, *ouv. cité*, année 1570. — W. Stirling, *ouv. cité*, p. 24.

[3] Château de Raunitz-sur-Elbe, Bohême.

puissant et doux des traits, dans la vie intense qui se dégage de la physionomie, mais dans la comparaison que nous devons établir entre cette effigie de la reine d'Espagne et celle de la princesse allemande reproduite par Moro. Les artistes ont suivi chacun leur tempérament en représentant une même femme, qu'ils comprennent d'une manière si différente. La similitude superficielle entre les deux portraits accuse une dissemblance foncière entre la nature intime des deux maîtres.

L'admirable petite tête du Musée du Prado, [1] actuellement mise sous le nom de Coelho, semble se rapprocher davantage de Pantoja (fig. 63). La technique est souple, grasse, très large, les chairs vivantes. Les traits fondus gardent un relief puissant. Les yeux noyés dans l'orbite et tirés vers les tempes, à la manière dite chinoise, donnent à l'ensemble de la physionomie une pointe d'originalité. Les yeux sont d'une nuance beaucoup plus sombre que celle du portrait de la collection Lobkowitz. Sans cette particularité nous pourrions voir dans ce délicat petit portrait un souvenir direct de la grande effigie de Pantoja. La touche et les traits éloignent ce portrait de la froide et sèche peinture où la reine est représentée en toilette de damas blanc. Peut-être serait-il permis de croire à une évolution dans la manière de Coelho, qui, dans sa vieillesse, se serait assimilé quelques-unes des grandes qualités de son élève et collaborateur, Pantoja de la Cruz, en composant cette petite tête idéalisée? [2]

M. Carderera y Solano décrit, dans le catalogue de sa collection, une copie d'un portrait fait en Italie « *por uno de los Campis para el gran condestable Colonna* ». [3] Il possède aussi une seconde copie ancienne de ce même tableau, [4] mais de moindres dimensions. Un portrait en pied de « *Dª Ana d'Austria* » conservé au Decalzas Reales de Madrid, signé : *Giorginus*, [5] a

[1] *Musée du Prado*, cat. 1910, nº 1140 (ancien nº 1036). La notice des catalogues précédents fait erreur : ce portrait a figuré au palais du Buen-Retiro, après avoir été sauvé de l'incendie de l'Alcazar, en 1734.

[2] Roblot-Delondre, *Un portrait de l'infante Catherine-Michelle, duchesse de Savoie*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, I, page 324.

[3] Nº 31, toile, h. 2m15, l. 1m25.

[4] Nº 32, toile, h. 0m67, l. 0m50.

[5] Peut-être Georges Pencz.

62. — Anne d'Autriche, reine d'Espagne
par Pantoja de la Cruz
*(Collection des princes de Lobkowitz, Bohême)*

63. — Anne d'Autriche, reine d'Espagne

Sanches Coelho (?)

*(Musée du Prado, Madrid)*

figuré sous ce nom à l'Exposition de Madrid 1892.[1] Le modèle est d'une taille moyenne, de structure délicate. La tête est petite, le cou court, le masque rond, le front large et très découvert vers les tempes. Les traits sont menus, les yeux sombres, les sourcils nets. Sur ce portrait de grandeur naturelle, la toilette est celle qui fut portée vers 1575 aux Cours d'Allemagne, de Toscane et de France : jupe cloche de damas polychrome, corsage en gaine, décolleté sur un empiècement de satin blanc losangé de lignes d'orfèvreries. La coiffure est basse et simple, les cheveux partagés en bandeaux roulés vers les tempes; deux lignes de ruban alternant avec des fleurs d'orfèvrerie contournent la tête. Les traits de la princesse, la coiffure et la toilette se rapprochent si étrangement des portraits authentiques de François Clouet, qui représentent la reine de France, Élisabeth d'Autriche, épouse de Charles IX et sœur d'Anne, que nous ne pouvons guère hésiter dans notre attribution.[2] Nous savons de plus qu'Élisabeth, après son veuvage, vécut à Vienne où elle fondit un couvent de Clarisses dont l'ordre fut réformé par sainte Thérèse en même temps que celui des Carmélites déchaussées. Il est donc fort possible que le couvent de Madrid ait obtenu l'honneur de posséder le portrait d'une bienfaitrice de son ordre. Des erreurs d'attribution de ce genre sont si fréquentes en Espagne que nous n'avons guère à nous en étonner.

Cette difficulté d'attribution se remarque aussi dans les médailles qui confondent souvent les profils d'Isabelle de Valois et d'Anne d'Autriche. Nous avons vu sur les médailles et les gravures les effigies de ces deux reines souvent accouplées et très proches.

Les gravures suivantes dans lesquelles Anne est représentée seule ont été recueillies aux Archives royales de Madrid : Buste, dans un ovale avec la légende « *Anna Maximilliani II Rom. Imp. F. Philippi. Hisp. Rey vx.* », gravé par Ag. Caracci et peut-être prise d'après le portrait original cité par

[1] *Joyas de la Exposicion historico Europea de Madrid*, 1892, cat. 1893, pl. LXXXII (salle XV, n° 15), h. 1m87, l. 1m20.

[2] Musée du Louvre, cat. 1903, nos 129 et 133. — Bibl. Nat. de Paris, Cabinet des Estampes, François Clouet. Cf. Étude pour le portrait d'Élisabeth d'Autriche. *Histoire de l'Art, ouv. cité*, t. IV, p. 760.

Carderera. — En buste, avec la légende : « *Anna dei gratia, Maximiliani, Imp. Fil. Rudolfi Caes. soror Philippi. Cathol. Hisp. Reg. uxor 1598.* » Crispine de Pass ex. — De profil sur une gravure anonyme de l'école française du XVI^e siècle qui pourrait peut-être représenter Élisabeth. [1] — En pied sur une estampe avec l'inscription : « *D. Ana mujer 4 del Rey D. Philippe II 1577.* » I. Minguet, sculp., dans l'ouvrage du P. Florez, [2] image fort peu individuelle.

[1] *Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs*, Paris. *Costumes espagnols et flamands au XVI^e siècle*, vol. II.

[2] Le P. Florez, *ouv. cité*, vol. II, p. 891.

# CHAPITRE VII

Évolution de l'art du portrait en Espagne. — Bartolomé Gonzalès. — Les élèves de Sanches Coelho. — Les portraits de Catherine-Michelle, infante d'Espagne, duchesse de Savoie. — La vie d'Isabelle-Claire-Eugénie, infante d'Espagne, archiduchesse d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas. — Ses portraits exécutés par des peintres de l'école de Madrid, avant son mariage. — Ses portraits exécutés par des peintres flamands, après son mariage. — Conclusion.

Dans les dernières années du règne de Philippe II nous assistons à une double évolution de l'art du portrait en Espagne. Par ses commandes au Titien et aux grands maîtres italiens de la Renaissance, ce prince donne d'admirables modèles aux artistes espagnols, mais rien ne démontre que ces modèles aient exercé une influence sur ses peintres officiels, originaires, pour la plupart, des plateaux de la Castille, qui n'obéissent qu'à leur seul instinct. Le XVII^e siècle espagnol est donc la période durant laquelle se formeront plusieurs écoles de portraitistes; la plus célèbre sera l'école de Castille ou de Madrid, école officielle de la Cour dont relèveront les portraits que nous allons avoir à citer. [1]

*
* *

Fils d'un décorateur de la Cour de Philippe II, Eugenio Caxès, [2] né à Madrid et formé dans l'italianisme paternel, devient un peintre franchement

[1] Nous remercions tout particulièrement M. Cabello y Lapiedra, de Madrid, d'avoir bien voulu nous communiquer d'intéressantes observations sur l'évolution de l'école de Madrid.

[2] Palomino, *ouv. cité*, t. II, p. 284, N° 55. Eugenio Caxès travaille pour la Cour. Cf. Palomino, *ouv. cité*, t. II, p. 301, n° 73; P. de Madrazo, *cat. hist.* 1872, p. 383; Cean Bermudez, *ouv. cité*, vol. I, p. 305. Son père Patrixio Caxès, né à Arezzo, vint s'établir définitivement en Espagne en 1567 en même temps que Romulo Cincinato.

castillan qui décore le château du Pardo et l'Alcazar de Madrid. Bartholomé Gonzalès, [1] son élève, né à Valladolid en 1564, s'établit à Madrid où il est attaché de bonne heure à la Cour qu'il suit dans ses déplacements dès 1585. Il devient peintre de Cour par cédule royale du 20 octobre 1606. En 1616, il reçoit l'ordre de reconstituer certains portraits des membres des Maisons de Bourgogne-Habsbourg, de France et de Savoie. Bien que P. de Madrazo affirme que Gonzalès ait remplacé des portraits brûlés dans l'incendie du Pardo, il nous semble que cette tâche ne pût être confiée à d'autre artiste que Pantoja de la Cruz. Quoi qu'il en soit, Gonzalès a exécuté des copies de portraits peints par ses prédécesseurs, copies dont nous connaissons un certain nombre; mais on ne doit juger cet artiste que d'après ses œuvres originales. Sa technique énergique et large tient le milieu entre celle des peintres portugais du XVI^e siècle et celle de Velasquez. [2] Elle conserve encore la chaleur de ton et la transparence dans les ombres de l'école Moro-Coelho, mais elle abandonne la touche veloutée et fondue de ces peintres pour poser la couleur par larges plans, à coups de brosse et non de pinceau, rendant ainsi l'effet du premier coup, à la manière de Velasquez. Hâtons-nous d'ajouter que cette manière de poser la couleur n'est pas l'apanage exclusif de Gonzalès, et qu'elle deviendra de règle générale dans l'école de Madrid au XVII^e siècle. Les tons francs seront juxtaposés et non mélangés, la gamme des tons argentés qu'elle emploie avec prédilection au détriment des tons chauds modifiera l'ensemble de la coloration, les jaunes tirant sur l'orangé apparaîtront. Malgré l'intensité de la lumière générale, les demi-teintes assourdies enlèvent du relief aux figures; les carnations du visage ne sont plus modelées dans la pâte, les détails sont supprimés, et la ressemblance avec le modèle s'établit par l'observation exacte des plans et des rapports, par la justesse des lignes et non pas par le détail.

[1] Bartholomé Gonzalès, mort à Madrid en 1627, peintre du roi, décora les châteaux de Burgos, Valladolid, Lerma, du Pardo et l'Escorial. Il travaillait en 1617 avec Fabrici. Outre ses admirables portraits de Cour conservés dans les collections royales du Buen Retiro et de la Casa del rey à Torre de la Parada, Gonzalès a laissé deux compositions religieuses de premier ordre : la *Passion du Christ* et le *De Profondis*, à Madrid. Il est possible qu'on attribue à d'autres peintres certains de ses portraits exécutés dans sa jeunesse. P. de Madrazo trouve qu'il ne tient ni de Moro, ni de Coelho. — Cf. Palomino, *ouv. cité*, t. II, p. 277, n° 46; Cean Bermudez, *ouv. cité*, vol. II, p. 207; P. de Madrazo, *Cat. hist.* 1872, p. 402.

[2] 1599-1640.

64. — Isabelle-Claire-Eugénie et Catherine-Michelle, enfants, filles de Philippe II

Sanches Coelho

*(Musée du Prado, Madrid)*

Il convient de dire que cette nouvelle technique prit naissance dans l'atelier même de Coelho; les œuvres de Pantoja de la Cruz ont encore des tons chauds et fondus, [1] celles de Felipe de Liaño [2] sont d'une qualité différente et d'un aspect plus froid. Si les camarades de Liaño fixent sèchement une effigie sur un fond dont la tonalité est d'un gris sourd, il est curieux d'observer combien Gonzalès, élève des Caxès, mis en contact à la Cour avec le vieux Coelho, se rapproche des tendances de l'école hispano-portugaise. Dans ses portraits pris sur le vif, il semble, par l'énergie de sa touche et l'ampleur de son modelé, faire prévoir Carrena de Miranda et son école.

Certes, les nouvelles modes espagnoles semblaient faites à souhait pour l'école de Madrid du commencement du XVII^e siècle. Les damas clairs, les satins chatoyants, les brochés blancs à ramages polychromes, la profusion des pierres précieuses et des dentelles, tout cet ensemble somptueux devait aider à la transformation de la technique des improvisateurs qui précédèrent Velasquez.

*
* *

Lié à l'iconographie des infantes, assujetti à leurs destinées, notre travail n'aura pas la mission de décrire le triomphe d'une école dont il étudia les débuts. Nous quitterons donc l'Espagne avec Isabelle-Claire-Eugénie, la dernière de nos infantes, pour ne plus y retourner; avec elle nous abandonnerons l'école de Madrid pour retourner en Flandre, où nous retrouverons les peintres, successeurs de ceux qui peignirent les premières infantes dont nous avons étudié l'iconographie au début de cet ouvrage.

*
* *

[1] Gregorio Martinez, retour d'Italie, faisait partie de l'atelier de Pantoja en 1594. Il semble y représenter un élément vénitien.

[2] Teodor Felipe de Liaño, né à Madrid, mort en 1625, élève de Coelho, acquit, du vivant même de son maître, une réputation universelle d'excellent portraitiste. Il séjourna longtemps en Italie, où il se distingua comme graveur; il signait alors Teodore Felipe de Liagno. Nous lui devons le beau portrait d'Alvaro de Bazan, marquis de Santa-Cruz, général espagnol au service d'Isabelle-Claire-Eugénie (1584). C'est sur l'ordre de Rodolphe II qu'il exécuta le portrait de Trivulzio, écuyer de l'impératrice. Palomino, *ouv. cité*, t. II, n° 54, p. 284, et *Libro de la Pintura*, fol. 442. Cf. Cean Bermudez, *ouv. cité*, vol, III, p. 36; *El arte en España*, t. III, n° 96; *Musée du Prado*, cat. hist. 1872, p.430.

CATHERINE-MICHELLE D'AUTRICHE, DUCHESSE DE SAVOIE. — Nous retracerons succinctement la vie de Catherine-Michelle avant d'aborder l'histoire d'Isabelle-Claire-Eugénie, bien que celle-ci soit l'aînée des deux filles de Philippe II et d'Isabelle de Valois. Mais Catherine-Michelle, telle une fleur fauchée dans son printemps, passa dans la vie sans y laisser de traces, tandis que sa sœur joua un rôle politique de la plus haute importance et lui survécut trente-six ans.

Née le 10 octobre 1567, Catherine-Michelle fut élevée à l'Escorial avec sa sœur, jusqu'au jour où Philippe II fit à Charles-Emmanuel Ier, duc de Savoie, l'honneur de lui accorder la main de sa fille. [1] Le mariage fut célébré le 18 mars 1585. De complexion délicate, la nouvelle duchesse végéta tristement à la Cour de Turin, que séduisaient sa douceur et sa bonté. Elle s'éteignit le 6 octobre 1597, et son souvenir ne survécut que dans le cœur de ceux qui l'aimèrent. Elle laissa cinq fils et cinq filles.

*
* *

Les deux filles de Philippe II, victimes de la *raison d'État,* vécurent solitaires et recluses au fond des appartements les plus retirés des palais royaux. Nul regard d'homme, si humble fût-il, ne devait s'élever jusqu'à elles, et ce serait bien mal connaître les règles de l'étiquette de la Cour espagnole de Philippe II que de se représenter un autre peintre que le vieux Sanches Coelho admis à l'honneur de reproduire au vif les traits des jeunes princesses. Sanches seul pouvait mériter la confiance royale; mais, trop âgé pour suffire aux commandes de son maître, il se verra bientôt forcé de passer ses pinceaux à ses élèves préférés, Isabelle, sa fille, Pantoja et Liaño, à qui nous serons redevables des derniers portraits espagnols des infantes.

Nous savons, par des documents d'archives, que les élèves de Coelho, dont la plupart s'allièrent à sa famille par mariage, formaient l'atelier de la Cour. Appointés pour leurs fonctions officielles, ces peintres n'étaient pas rétribués spécialement pour chacune de leurs œuvres. Isabelle Sanches [2] occupait auprès

[1] Le P. Florez, *ouv. cité,* t. II, p. 88. — H. Forneron, *ouv. cité,* vol. II, pp. 144 et 145. — *Archives de la Maison de Savoie à Turin,* voir Catherine-Michelle. — Gachard, *Correspondance de Philippe II et de ses filles.*

[2] Isabelle Sanches, née à Madrid en 1564, morte dans cette ville en 1612, peintre de talent, vécut à la Cour. Elle épousa D. Francisco de Herrera y Saavedra, chevalier de Santiago et regidor de Madrid, qui mourut en 1602.

65. — L'infante Catherine-Michelle, duchesse de Savoie

Sanches Coelho

*(Musée du Prado, Madrid)*

des jeunes infantes la charge de caméristé; elle eut donc toutes les facilités possibles pour exercer son art auprès de ses royales maîtresses. Jusqu'à présent ses œuvres nous restent inconnues, mais l'avenir nous apprendra peut-être que nous lui sommes redevables de portraits de Cour qu'une critique avisée ne peut accorder ni à Coelho, ni à Pantoja, ni à Liaño. Mais c'est bien Coelho qui réunit sur une même toile les deux sœurs, âgées de six à sept ans; [1] la délicatesse du modelé des chairs du visage est exquise; l'expression enfantine est conservée à ces jeunes visages, malgré l'apparat d'un portrait officiel (fig. 64).

Le catalogue du Musée du Prado désigne sous le n° 1139, [2] *« l'infante Catherine-Michelle, vers 15 ans, vêtue à la Moscovite »*, c'est-à-dire coiffée d'une haute toque ornée d'une plume blanche, retenue par une agrafe de pierres précieuses (fig. 65). L'infante est vêtue de velours noir. De forme très simple, avec un corsage gainé, aux manches doubles dont l'ampleur ne s'exagère pas encore, sa toilette est celle que nous retrouvons sur tous ses portraits. [3] Pâle, avec des lèvres minces et sans sourire, avec de grands yeux noirs aux regards mélancoliques, le visage de l'infante attire la sympathie du spectateur. Le technicien discerne dans cette œuvre de la sécheresse, une certaine rigidité dans la pose des bras, une régularité trop parfaite dans les lignes qui entourent l'œil.

Autrement construit, d'une touche plus grasse, et avec plus d'abandon dans la pose, est un grand portrait en pied du même Musée. [4] Le catalogue hésite entre les deux sœurs (fig. 66). Il nous semble bien devoir être un portrait de Catherine-Michelle, tant par la couleur sombre des cheveux que par la comparaison des traits et le maintien du corps; la toilette confirme notre opinion.

Il se trouve au Musée d'Augsbourg, sous le n° 297, [5] une très belle effigie de l'infante. Ce portrait inscrit au catalogue sous le nom d'Isabelle de Portugal, impératrice, de l'école du Titien, est en réalité l'effigie de Catherine-Michelle, comme la preuve vient d'en être faite (fig. 67). La vie qui manquait dans le portrait du Musée du Prado, n° 1139, anime ici le doux visage de Catherine, qui semble éclairé par ses beaux yeux lumineux. Ses sourcils, très

[1] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 1138 (ancien 1034).

[2] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 1139 (ancien 1035).

[3] C'est avec une toilette identique que nous voyons la reine Isabelle de Valois représentée sur son portrait de Pantoja, copié d'après Coelho.

[4] *Musée du Prado*, cat. hist. 1872, n° 1294.

[5] *Katalog der Gemälde-Galerie in Augsbourg*, Munich, 1905, n° 297, p. 57.

purs, ne sont cependant pas dessinés à l'aide de deux traits de pinceau. Les cheveux sombres sont traités avec souplesse et légèreté. Ils sont relevés avec une élégante simplicité et soutiennent une aigrette blanche. La princesse est vue en buste; la main droite est passée dans une chaîne d'or.

A qui devons-nous attribuer ce beau portrait? Dans une étude précédente,[1] nous le donnons à l'auteur du petit portrait d'Anne d'Autriche que le nouveau catalogue du Musée du Prado laisse à Coelho.[2] L'un et l'autre sont de la même touche. Faut-il y voir la main même de Sanches? L'âge du maître peut laisser un doute et permettre d'admettre une collaboration. Si le modelé est plus ferme que dans les œuvres précédentes de Coelho, il se rapproche de certaines œuvres laissées jusqu'à présent sous le nom seul de cet artiste et qui diffèrent de l'ensemble de ses œuvres authentiques.

Faut-il voir dans le portrait d'Augsbourg une reconstitution d'un portrait antérieur de Coelho, par Pantoja de la Cruz? Si la main de l'infante est celle que nous avons rencontrée sous l'attribution et non sous la signature de Pantoja dans différents portraits, la touche des ornements et de la dentelle est inférieure à celle de l'artiste.

Ainsi que le portrait d'Isabelle de Portugal de Coelho, celui de Catherine-Michelle a été gravé par un inconnu qui a fait erreur dans l'attribution de l'œuvre peinte prise comme modèle. Le Musée des Arts décoratifs conserve une petite gravure dont le cuivre serait buriné d'après Moroni.[3]

D'après Coelho, citons la gravure de Juan Palma, datée de 1582, aux Archives Nationales de Madrid (Estampes); puis celle d'un anonyme espagnol, de l'année 1583, faisant partie du *Recueil des Souverains*, Madrid, 1590; enfin celle de 1590, relevée dans l'ouvrage de Bartsch.[4]

Pour mémoire, nous citerons encore le portrait peint de Catherine-Michelle, exposé en dessus de porte au Musée de Bruxelles et cité par H. Hymans, dans le *Messager des Sciences historiques*,[5] ainsi que le petit buste de l'infante

[1] *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1910, p. 773. — Roblot-Delondre, *Un portrait de l'infante Catherine-Michelle, Duchesse de Savoie*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, I, p. 324.

[2] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 1140 (ancien 1036).

[3] *Musée des Arts décoratifs. Costumes espagnols et flamands au XVI^e siècle*, vol. II.

[4] Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, t. XII, p. 150, n° 20.

[5] *Messager des Sciences historiques*, Gand 1841, p. 456.

66. — L'infante Catherine-Michelle, duchesse de Savoie

Sanches Coelho

*(Musée du Prado, Madrid)*

tenant une lettre à la main, œuvre anonyme du XVI^e siècle, signalé par l'inventaire de M. Carderera y Solano.[1]

*
* *

ISABELLE-CLAIRE-EUGÉNIE D'AUTRICHE, ARCHIDUCHESSE D'AUTRICHE, GOUVERNANTE DES PAYS-BAS. — Née au Bois de Ségovie, le 12 août 1566, l'infante Isabelle-Claire-Eugénie[2] était destinée, dès le berceau, à devenir une merveilleuse beauté, aux dires de l'ambassadeur de France.[3] Bien que ce personnage ait dépassé la mesure des pronostics flatteurs, l'avenir réalisa pleinement sa prédiction. Isabelle-Claire-Eugénie fut une des plus belles princesses de son temps et, mieux encore, elle offrit aux peuples le spectacle inattendu, de la part d'une Habsbourg-Espagne, d'une extraordinaire beauté morale.

Après la mort prématurée de la reine Isabelle de Valois, sa mère, l'infante fut confiée aux soins de la duchesse d'Albe et de Dona Maria Chacon; enfin, la reine Anne se chargea de terminer l'éducation de sa belle-fille. Brantôme écrit que *« c'était une princesse d'un gentil esprit qui faisait toutes les affaires du roi son père et y était fort rompue, aussi l'y nourissait-il fort »*. Philippe II mourant l'appelait encore *« la lumière de ses yeux »*.

Déclarée princesse des Asturies à la mort de D. Carlos, Isabelle perdit ce titre à la naissance de D. Ferdinand. Elle parut officiellement, pour la première fois, lors de l'entrée solennelle de Philippe II à Madrid, au retour de son expédition contre le Portugal. Dès ce moment elle devint le jouet des projets politiques du roi d'Espagne, qui songea à lui donner un époux dans la mesure des intérêts de son ambition. S'étant assuré qu'Henri III ne pouvait donner d'héritiers à la couronne de France, Philippe négocia un mariage avec Henri de Navarre, en posant comme condition la répudiation immédiate de Margue-

[1] N° 36.

[2] Le P. Florez, *ouv. cité*, t. II, p. 886. — M^lle de Montpensier, *Mémoires*, éd. de Cheruel, 1859, t. I, p. 100; t. III, p. 480. — Moreri, *Dictionnaire historique*, Paris 1729. — Forneron, *ouv. cité*, t. II, p. 139, t. III, p. 271. — *Biographie nationale publiée par l'Académie Royale de Belgique*, Bruxelles 1888-89. — Gachard, *Correspondance de Philippe II et de ses filles*, Paris. — Pirenne, *Histoire de Belgique*, Bruxelles 1907, t. II. — *Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle*, cat. 1910, n° 647, p. 272 : *Les trente-deux quartiers de noblesse des Archiducs Albert et Isabelle*, par Martin de Bourgeois.

[3] W. Stirling, *ouv. cité*, pp. 288, 546. Sophonisba Anguisciola assista à la naissance de l'infante en qualité de dame d'honneur de la reine. Cf. W. Stirling, *ouv. cité*, p. 185.

rite de Valois et la conversion du prince au catholicisme. Au nom de son maître, Duplessis-Mornay refusa et Philippe II se tourna aussitôt du côté de la Ligue. Dans le but de presser les négociations du mariage d'Isabelle avec le duc de Guise, il fit répandre le bruit des fiançailles de l'infante avec l'archiduc Ernest, son cousin. Les Guise déjouèrent cette ruse en rompant les négociations. Un moment, l'ambitieux monarque caressa le projet de placer sa fille sur le trône impérial sans y réussir.

Entre-temps, les provinces flamandes et hollandaises commençaient à inquiéter leur bourreau. Par une combinaison politique des plus habiles, Philippe II négocia un mariage entre sa fille et l'archiduc Albert d'Autriche, fils de l'empereur Maximilien et de Marie d'Autriche. Les pays néerlandais et franc-comtois devaient être donnés en toute propriété au couple princier sous réserve de retour à la couronne d'Espagne à défaut d'héritier. L'archiduc Albert, nommé cardinal à dix-huit ans, puis archevêque de Tolède en 1594, fut relevé de ses vœux, pour complaire au roi d'Espagne.[1] Le 6 mars 1598, Philippe signait les lettres de dotation, et le duc de Sessa épousait l'infante pour son maître, à Ferrare, le 15 novembre suivant. Enfin, les époux se rencontrèrent à Valence, le 18 avril 1599; ils entraient à Bruxelles le 6 septembre de la même année.

De ce jour, Isabelle reprit la tradition des anciennes gouvernantes des Pays-Bas espagnols. Elle exerça sagement le pouvoir, en collaboration avec l'archiduc, jusqu'à sa mort survenue le 31 juillet 1621.

L'efflorescence des idées populaires lui inspire plus de pitié que de colère; elle dépense sa vie durant des trésors de diplomatie et de bienveillance pour éviter d'en venir à la force des armes. La victoire de ses troupes la laisse insensible aux ordres de répression rigoureuse que lui donne Philippe IV. Elle se montre pleine de bonté et d'indulgence pour les fauteurs du complot de 1632. A l'abri de son libéralisme, les arts et les lettres reprennent leurs droits dans les Flandres. Le siècle d'Albert et d'Isabelle compte parmi les fastes de l'histoire du génie septentrional. Du fond de sa retraite où l'infante, devenue veuve, avait revêtu l'habit des clarisses, Isabelle gouverne encore le pays et stimule le génie flamand.

[1] Cristobal de Velasco prit au vif le portrait de l'archiduc Albert en 1598, au moment de ses fiançailles. Cf. Bermudez, *ouv. cité*, t. V, p. 151.

67. — L'infante Catherine-Michelle, duchesse de Savoie
Sanches Coelho (?) ou Pantoja de la Cruz
*(Musée d'Augsbourg)*

Elle s'éteint le 1er décembre 1633. Fortement attachée à son pays d'adoption, elle exprime le désir de reposer dans la cathédrale Sainte-Gudule, à Bruxelles, aux côtés de son époux.

*
* *

L'iconographie de l'infante Isabelle-Claire-Eugénie relève de trois groupes d'œuvres :

1° Les portraits exécutés avant son mariage par l'école de Madrid;

2° Les portraits exécutés après son mariage par l'école flamande et leurs répliques espagnoles;

3° Le portrait exécuté, pendant son veuvage, par van Dyck et ses répliques.

Les premiers portraits de l'infante relèvent de l'atelier de Coelho, selon toute vraisemblance, mais nous ignorons le nom de l'artiste qui eut mission de fixer la physionomie de la petite princesse, alors qu'elle était âgée de cinq à six ans. Le tout petit panneau de la collection Maurice Roblot [1] nous montre ses yeux gris qui expriment à la fois l'étonnement et la crainte, son sourire candide qu'un sentiment de timidité semble arrêter à peine éclos (fig. 68, en tête du volume). *« Il n'est pas bon de rire en Espagne »*, dira Claude de Vavygne, la fidèle suivante française d'Isabelle de Valois, au moment où un ordre du roi la sépare de l'enfant chérie qu'elle avait vu naître.

L'effigie d'Isabelle nous est parvenue entourée de son cadre de bois doré et sculpté; c'est pour nous l'évocation d'une époque disparue; mais là ne s'arrête pas l'intérêt que nous inspire ce tableautin. La technique en est souple, les chairs modelées avec une douceur de pinceau qui reproduit excellemment l'incertain de ses traits enfantins. Le contraste entre l'expression de la figure et la dignité factice de la pose est observé avec une science incontestable des effets. Isabelle, moulée dans un corsage ajusté aux doubles manches d'un brocart pareil à celui de la robe, de ton corail et or, apparaît en buste le visage encadré par une grande collerette de dentelle. Autour du col est enroulé un chapelet de perles grises qui se termine, sur la poitrine, par une croix agrémentée d'autres perles. Les cheveux de l'infante, d'une tonalité dorée tirant sur le roux, sont gracieusement relevés par des épingles de corail.

[1] *Collection de M. Maurice Roblot*, Paris; provient de la collection Dablin.

Tous ces ornements sont traités d'une main experte; les cheveux sont vaporeux et flous.

Comme nous l'avons vu, Coelho représente, un peu plus âgée, Isabelle-Claire-Eugénie et Catherine-Michelle en pied sur une même toile (fig. 64). [1] Isabelle tend gravement une couronne de fleurs à sa sœur. Prisonnières de la mode, rigides dans leurs jupes cloches de damas somptueux et leurs hautes fraises, les petites princesses font pitié.

Le portrait d'Isabelle, catalogué sous le n° 1137, au Musée du Prado, [2] est d'une valeur iconographique aussi grande, quoique différente, que celui de la collection Maurice Roblot. Coelho y représente la jeune fille à quinze ans, comme en fait foi l'inscription placée à la gauche de la toile (fig. 69). La vie anime ce doux visage qui garde encore un peu de la naïveté enfantine, mais où l'on sent la personnalité royale de l'infante s'affirmer. Seul, un peintre de génie pouvait exprimer avec autant de vérité cette transformation de l'enfant en femme, dans le cadre d'un portrait officiel. Car ce portrait est bien de ceux que l'on destinait à un palais royal; il représente Isabelle de trois quarts, richement vêtue d'une robe de damas qui se rapproche de celle que l'enfant porte sur le panneau de la collection Maurice Roblot. La main droite est posée sur le dos d'un fauteuil, l'autre tient le *« panuelo »*. A remarquer la facture si spéciale de ses mains, qui reste celle de l'école primitive portugaise. Digne de couronner l'existence si remplie de Coelho, cette œuvre est d'une facture merveilleuse dans laquelle on discerne l'expérience acquise par un peintre de génie après de longues années de travail. [3]

Un autre portrait d'Isabelle est conservé au Musée du Prado, sous le n° 861. L'infante y apparaît dans tout l'éclat de la jeunesse et d'une éblouissante beauté (fig. 70). Son visage s'est affiné, sa taille a pris une majestueuse ampleur. La grâce de son maintien est rehaussée par une robe de satin broché à fond blanc dont les secondes manches forment manteau de cour. Debout, en pied, Isabelle appuie la main gauche sur la tête de Madeleine Ruiz, la

[1] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 1138 (ancien 1034).

[2] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 1137 (ancien 1033); provient des collections royales.

[3] G. Redford, *ouv. cité*, année 1855. Portrait d'Isabelle-Claire-Eugénie par Coelho, h. 46 1/2, l. 38; prix £ 42. Vendu par Bernal, acheté par Morant. Nous savons qu'il existait une réplique du portrait de Madrid de la main même de Coelho, mais il nous est impossible de certifier l'authenticité du portrait passé dans le commerce.

69. — L'infante Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche

par Sanches Coelho

*(Musee du Prado, Madrid)*

70. — L'infante Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche

Liaño ou Gonzalès

*(Musée du Prado, Madrid)*

vieille naine de Jeanne d'Autriche, de l'autre elle montre un médaillon représentant Philippe II en miniature. La toile en question est attribuée à Felipe de Liaño par le dernier catalogue du Musée du Prado, mais l'attribution antérieure de P. de Madrazo à Gonzalès [1] est mentionnée. Quoi qu'il en soit, il ne peut s'agir ici ni de Coelho, ni de Pantoja. [2] La touche est bien plus ferme que celle de ces maîtres, la couleur est posée avec le souci de produire de « *l'effet* ». Le visage a un relief qui accentue les traits et se différencie par là nettement de la manière propre à celle des élèves *directs* de Sanches Coelho.

Cette douceur de touche persiste au contraire dans un autre portrait de l'infante qui a passé dans la collection Traumann à la suite de la vente Pacully. [3] Alors qu'il appartenait à la galerie de D. Sébastien de Bourbon, il était attribué à Bartolomé Gonzalès, attribution qu'il a conservée. Si, dans cette toile, où l'infante est vue seulement en buste, le visage, la coiffure et la toilette sont inspirés du portrait précédent, la facture en est différente (fig. 71). Elle diffère, du reste, complètement de celle des admirables portraits de la Cour de Philippe III exécutés par Gonzalès d'après nature. Peut-être ce portrait-ci est-il refait d'après un modèle inconnu. Madrazo, d'après le baron Davillier, nous dit que Gonzalès avait reconstitué des portraits royaux, antérieurement à l'année 1612.

Le portrait n° 717, du Musée du Prado, [4] nouveau rameau issu d'une souche commune, marque mieux encore l'évolution du type iconographique. Debout, vue au bas des genoux, Isabelle paraît âgée d'environ vingt-cinq ans. Elle tient un médaillon représentant son père; l'infante est placée dans une salle de palais, près d'une large baie d'où l'on découvre une campagne dorée par le soleil couchant. Attribuée à Gonzalès, cette œuvre admirable est digne d'un maître. Dans le n° 1270, du même Musée, [5] le tableau,

[1] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 861 (ancien 769). Ce portrait figurait, sans nom d'auteur, dans l'inventaire de la garde-robe de Philippe II, dressé après sa mort. Il est cité de même dans les inventaires royaux de 1621 et de 1637. Les éditions des catalogues du Musée de Prado de 1872 et de 1904 l'attribuent soit à Villandrando, soit à Gonzalès.

[2] P. de Madrazo, *Cat. hist.*, 1872, p. 402.

[3] Vente Pacully, Paris, mai 1903, n° 49 du catalogue.

[4] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 717 (ancien 730). Vêtue de brocart, l'infante pose une main sur le dossier d'une chaise; de l'autre elle tient un médaillon représentant son père.

[5] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 1270 (ancien 1145).

savamment composé, fait honneur à son peintre. Qui est-il? Probablement un inconnu espagnol influencé par l'école vénitienne et travaillant en pleine idéalisation.

Le souvenir des œuvres originales subsiste encore dans le portrait n° 1273, [1] mais il s'affaiblit visiblement. Nous pourrions même douter de cette influence, si les toiles précédentes n'en marquaient les étapes. Cette effigie est si peu individuelle que seuls les détails de la haute coiffure et des ornements qui se retrouvent dans les images précédentes permettent d'y placer le nom de l'archiduchesse.

Le portrait du Musée de Munich, n° 1272, est attribué à Pantoja de la Cruz (fig. 72); il porte, au côté gauche de la toile, non une signature, mais une attestation d'auteur, avec la date. [2] Ce beau portrait d'apparat, qui fait pendant à celui de l'archiduc Albert, est d'une technique qui se rattache aux traditions de l'école hispano-portugaise, en particulier par le modelé délicat du visage et le dessin archaïsant des mains. Nul ne peut douter de la maîtrise de l'artiste qui l'a peint; la draperie rouge qui se relève sur la droite au fond du tableau, le velouté de l'étoffe qui recouvre la table sur laquelle s'appuie la princesse, le broché polychrome de la robe sont traités avec un brio incomparable. Le visage de l'infante est tourné aux trois quarts, elle regarde à gauche. La haute coiffure surmontée du diadème de perles, la grosse fraise de merveilleuse dentelle des Flandres indiquent l'archiduchesse. Pantoja n'a donc pas travaillé d'après les portraits de Coelho, de Liaño ou de Gonzalès, pas davantage d'après nature. La double effigie des souverains, exécutée en 1599, était sans doute destinée à commémorer leur souvenir à la Cour de Madrid. La tradition étant d'y représenter une idéalisation des personnages royaux, Pantoja a fait revivre, une fois de plus, une des gloires de la maison de Habsbourg.

Il reste certain que les collections particulières renferment quelques portraits d'Isabelle dont nous n'avons pas connaissance. Ces portraits, exécutés sur les ordres soit de Philippe II, soit des archiducs, présentent

[1] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 1273 (ancien 1145).

[2] *Pinacothèque ancienne de Munich*, cat. 1908, n° 1278. Sur la toile à gauche se trouve l'inscription : *Joannes Pantoja della + faciebat Madridi 1599.* — Palomino, *ouv. cité*, vol. II, p. 269, donne la signature de Pantoja.

71. — L'infante Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche

Gonzalès (?)

*(Collection Traumann, Madrid)*

72. — L'infante Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche

**Pantoja de la Cruz**

*(Kgl. alte. Pinakothek, Munich)*

un intérêt documentaire qui dépasse de beaucoup leur valeur iconographique propre. Les lignes essentielles des peintures originales se retrouvent en effet, plus ou moins modifiées, dans les nombreuses copies que la Cour d'Espagne avait coutume d'offrir, ou qu'elle ne pouvait refuser à des solliciteurs puissants. Elles étaient accordées aux grands dignitaires soucieux d'affirmer leur attachement à la couronne, aux personnes en place qui approchaient de l'infante en raison de leurs fonctions officielles, enfin aux établissements civils ou religieux qui demandaient en grâce l'effigie de leur souveraine pour orner leur salle d'assemblée. Les peintres de la Cour étaient nombreux et comptaient dans leurs rangs non seulement des portraitistes éprouvés, mais aussi de simples ouvriers du pinceau qui, mal pourvus de travaux, étaient plus mal payés encore. C'est parmi eux qu'il faut chercher les auteurs des portraits suivants.

Dans son inventaire, M. Carderera y Solano signale trois portraits d'Isabelle, un original flamand et deux anciennes copies espagnoles. [1] Les *Mémoires* de M^lle^ de Montpensier [2] citent un autre portrait de la même infante comme faisant partie de la galerie d'ancêtres du château de Choisy : il est probable qu'il venait d'Espagne avec les portraits de ses père et mère.

Les quatre portraits conservés au Musée de Versailles peuvent être considérés comme des copies sans valeur, les petites têtes sont des œuvres flamandes, [3] les deux toiles grandeur nature sont des œuvres de l'école espagnole, caractérisées par la largeur de leur touche ; l'une d'elles [4] semble, par sa forme allongée, faire partie d'une série d'œuvres destinées à former un ensemble, si l'on en juge par plusieurs portraits de reines

[1] *Collection Carderera y Solano*, n° 33 du catalogue. Auteur inconnu. L'infante est représentée vers vingt ans ; elle tient un médaillon. En haut de la toile se voit l'inscription suivante : *Ynfanta Donna Isabella*. Copie ancienne, par un artiste secondaire, d'un portrait perdu. — N° 34 du catalogue. Auteur inconnu. Copie ancienne d'un original perdu. — N° 35 du catalogue. Auteur inconnu de l'école flamande. Portrait représentant l'archiduchesse vêtue à la mode des Flandres.

[2] M^lle^ de Montpensier, *ouv. cité*, t. IV, p. 430. Ce portrait est cité dans l'état général des tableaux qui étaient au magasin de Choisy, le 20 juin 1757, n° 19 (Archives nationales).

[3] E. Soulié, *ouv. cité*, n° 3241. Auteur inconnu de l'école flamande. L'archiduchesse est représentée en buste. — N° 3158. Auteur inconnu de l'école flamande. L'archiduchesse est représentée en buste.

[4] E. Soulié, *ouv. cité*, n° 3340. Auteur inconnu de l'école de Madrid. L'archiduchesse est représentée en pied, vêtue d'une robe de satin blanc uni galonnée d'or. Cette œuvre paraît être inspirée de celle du Bowes Museum.

d'Espagne dont les cadres sont dans les mêmes proportions. L'autre, [1] dont on ignore la provenance, n'a également aucune valeur artistique, mais cette particularité iconographique de représenter Isabelle avec sa petite sœur, Marie, morte à trois ans, dont une gravure, conservée aux Archives royales de Madrid, [2] avec la légende : *« Maria Castellae Infans Filippi II Regis filia, nata in Mantua Carpetana 14 februarii 1580 »*, forme toute l'iconographie.

Des portraits comme ceux que nous venons de présenter ne sont donc ni des œuvres originales, ni de banales copies. Ils ne possèdent pas davantage une haute tenue artistique. Ce sont des images composites, issues d'un art secondaire sans doute, mais singulièrement évocateur. Elles condensent en quelque sorte les traits du modèle en une formule iconographique qui synthétise une période. A nos yeux, elles traduisent les premières années de la vie de l'archiduchesse, alors que ses portraits originaux n'offriraient que l'expression momentanée d'un visage changeant.

*
* *

Avant de prendre possession de son gouvernement des Flandres, Isabelle se rendit deux fois en Italie; elle débarqua à Gênes. Nous ne savons pas si c'est à son premier ou à son second voyage qu'elle prolongea son séjour dans cette ville, afin d'y donner un témoignage public d'affection à Sophonisba Anguisciola, [3] l'amie tendrement aimée de sa mère. Ainsi, à vingt ans d'intervalle, les portraits de la mère et de la fille furent exécutés par la même artiste. Nous ne connaissons aucune effigie d'Isabelle accusant une main de l'école lombardo-vénitienne, et l'œuvre de Sophonisba ne figure ici que pour mémoire.

*
* *

A partir de son mariage, l'iconographie de la gouvernante des Flandres relève des seuls artistes flamands. Grâce à la récente *Exposition de l'Art belge*

[1] E. Soulié, *ouv. cité*, n° 4159. Auteur inconnu de l'école de Madrid. Ce portrait où l'infante est représentée coiffée et habillée à la mode des Flandres fut exécuté en Espagne, en souvenir de la protection qu'Isabelle accorda à sa petite sœur, Marie, fille de Philippe II et d'Anne d'Autriche, comme en fait foi le geste maternel de la princesse.

[2] Communication de M. Angel de Barcia, conservateur des Estampes royales à Madrid.

[3] W. Stirling, *ouv. cité*, p. 185.

73. — Isabelle-Claire-Eugénie

Peinture sur parchemin

d'après un portrait de François Pourbus le Jeune

(Recueil de Gaignières)

*(Bibliothèque Nationale, Paris)*

*au XVII^e siècle,* [1] nous pouvons étudier en détail cette abondante iconographie, et reconstituer presque jour par jour l'existence de l'infante.

La première effigie d'Isabelle, comme gouvernante des Flandres, est une médaille frappée à Bruxelles en 1599, lors de l'entrée des souverains dans cette ville. [2] Vers 1600, le médailleur Conrad Bloc exécuta deux pièces commémoratives représentant Albert et Isabelle. [3] Cette dernière est peu flattée, et l'étude des portraits espagnols ne nous a jamais révélé un réalisme aussi prononcé que celui de Conrad Bloc. Les traits de la gouvernante sont accentués avec un souci de vérité excessive qui note tous les caractères de race des Habsbourg : front élevé, écartement des yeux, nez légèrement aquilin, contraste entre les deux lèvres. A cela s'ajoute la nouvelle mode flamande qui dressait les cheveux sur le haut de la tête et donnait aux physionomies féminines un allongement exagéré. Enfin, pour achever de citer les pièces de comparaison entre les médailles et les portraits peints au début du règne de l'archiduchesse, signalons la médaille de Jean de Monfort, [4] d'un réalisme moins affirmé que celui de Conrad Bloc.

Outre les médailles, l'infante inspira nombre de portraits peints dès son arrivée en Flandre.

Franz Pourbus le Jeune [5] a été un des premiers peintres néerlandais qui ait représenté l'infante dans ses nouvelles fonctions. M. de Mély nous a mis sur la trace d'un portrait — non seulement disparu, mais mis en doute — en feuilletant le *Recueil de Gaignières* (fig. 73). Cette admirable peinture sur vélin reproduit un original de F. Pourbus, [6] comme en fait foi l'inscription suivante : *Isabella-Clara-Eugenia. Archidux. Austria Ph. F. Isab. — Henr. II Gal. Reg. F. — Inavg. 1600 Obit. — Nat. 1566. Ipso Scta. Clara 12 Aug. — Autograph apud Pictorem Celebrem F. Porbus, ad vivum defict.* Nous savons qu'Albert et Isabelle protégèrent particulièrement les débuts de ce

[1] Bruxelles, 1910.

[2] *Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle,* cat. 1910, p. 153, n° 17.

[3] *Id.*, p. 166, n^os 3 et 4.

[4] *Id.*, p. 167, n° 21.

[5] Franz Pourbus le Jeune, fils de Franz Pourbus le Vieux, né à Anvers 1570, quitta la Cour des Archiducs en l'année 1600 pour se fixer à la Cour de France, où il peignit plusieurs portraits de Henri IV et de Marie de Médicis. Il décora l'Hôtel de Ville de Paris, et mourut dans cette ville en 1623. Cf. Kervyn de Volkaersbeke, *Les Pourbus,* Gand 1870, p. 35.

[6] Recueil de Gaignières. Bibl. Nat. de Paris, Ob 10, f° 60.

peintre, et le portrait cité par Gaignières dut faire partie du règlement de comptes de juillet 1600 par les archiducs « pour painctures qu'il (Franz Pourbus) avait faites pour leurs Altezes et dont icelles étaient contents ». [1]

Le portrait d'Isabelle, connu seulement par de nombreuses répliques, a disparu. Certaines œuvres, mises sous le nom de Pierre Pourbus, ont dernièrement été données à d'autres auteurs par des critiques qui n'ayant pas trouvé de documents en faveur d'un original de P. Pourbus, ont vu dans les répliques libres de cet original des œuvres directes de différents peintres néerlandais.

La reproduction du portrait de Franz Pourbus fixe non seulement un point de l'histoire de l'art, mais nous intéresse par sa perfection. Cette gouache est une œuvre d'une intensité de vie extraordinaire. Les yeux de la princesse se font remarquer par leur limpidité et leur profondeur; il semble qu'on puisse lire dans ce regard, à la fois altier et craintif, toute l'histoire de la vie d'une infante. La chair du visage d'un blanc laiteux et transparent commence à perdre sa fraîcheur; la bouche très pincée, à la lèvre inférieure charnue, fait songer à celle de notre reine Marie-Antoinette d'Autriche.

Il est probable que les portraits n^os^ 511 et 512, de l'*Exposition de l'Art belge au XVII^e^ siècle,* présentés par le marquis de la Boëssière-Thiennes, sous l'attribution de Martin de Vos, [2] suivirent de près le portrait de l'archiduchesse par F. Pourbus, car l'artiste mourut en 1603.

En 1606, les souverains envoyèrent leurs portraits en pied à Jacques I^er^, roi d'Angleterre, avec lequel ils désiraient entretenir des relations cordiales. De ces deux portraits, celui d'Isabelle seul a subsisté pour trouver asile à Hampton-Court, [3] mais le Musée de Bruxelles en possède des répliques cataloguées sous les n^os^ 482 et 483. [4] Le portrait d'Hampton-Court était

[1] Michiels, *Histoire de la peinture flamande*, t. VI, p. 283.

[2] Le portrait d'Isabelle porte le n° 512. — Martin de Vos, né et mort à Anvers 1532-1603.

[3] *New historical guide to Hampton Court*, Londres 1909, n° 343, p. 134, et notes supplémentaires, n° 343, p. 310. L'infante est représentée en buste vêtue d'une robe de satin blanc brodée, collerette de dentelle et haute coiffure.

[4] *Musée de Bruxelles*, cat. 1908, n° 483. La gouvernante des Pays-Bas est représentée en pied. — Voenius (Octave Van Veen, dit Otho), né à Leyde en 1557, mort à Bruxelles en 1629. Elève de Isaak Claesz à Leyde, de Lampsonius à Liége et de Zucchero à Rome. Il partit en 1575 pour l'Italie, séjourna chez le duc de Bavière et chez l'évêque de Liége ; de retour dans sa ville natale, il n'y fit qu'un court séjour et se fixa à Anvers en 1564. Il fut reçu de la Gilde en 1594. Peintre de Cour d'Alexandre Farnèse, de l'Archiduc Ernest, puis d'Albert et d'Isabelle, il fut le maître de Rubens en l'année 1598.

attribué jadis à Pierre Pourbus, attribution qui fut rectifiée par H. Hymans au profit d'Otto Veen. D'un commun accord, Hampton-Court et Bruxelles acceptèrent cette nouvelle attribution qui figure aujourd'hui dans les notes supplémentaires du catalogue de la galerie anglaise et l'édition de 1908 du catalogue du musée belge.

C'est une œuvre fortement étudiée et dont le travail a été très poussé, malgré sa simplicité apparente. Les tons sombres sont rendus avec transparence de manière à mettre en valeur le masque d'Isabelle, d'après les règles des peintres hollandais du siècle précédent. N'est-ce pas la technique de l'école d'Utrecht-Harlem que cette touche peu apparente qui supprime les détails dans un visage sans expression? Otho Voenius, né à Leyde et élève d'Isaak Claesz, n'est-il pas le continuateur des maîtres hollandais dans ce portrait d'Isabelle? Qu'il l'ait exécuté d'après nature ou peut-être d'après le portrait de F. Pourbus, de tous les portraits de l'infante, exécutés en Flandre, ce sont ceux peints par des maîtres de l'école hollandaise qui seuls peuvent être rapprochés des œuvres espagnoles dérivées de la tradition Moro-Coelho, et la ressemblance est si frappante que M. Ernest Law, auteur du catalogue d'Hampton-Court, va jusqu'à croire que Pantoja de la Cruz peignit une réplique libre du portrait d'Otho Voenius. Pour nous, l'œuvre d'Otho Voenius seule connue actuellement a une valeur iconographique qu'il n'est possible d'apprécier qu'après comparaison avec le dernier portrait d'Isabelle par Coelho. Autant cet artiste insiste sur la transformation de l'enfant en jeune fille, autant le portrait d'Otho Voenius tient à nous montrer la splendeur d'une beauté qui va disparaître. Placés devant une difficulté identique, astreints à traduire deux périodes ingrates de l'iconographie d'Isabelle, les deux maîtres ont touché le but qui leur était assigné, par les mêmes procédés, par la même manière de comprendre leur modèle.

La restitution à Otho Voenius du portrait d'Hampton-Court rend très délicate l'analyse des œuvres qui semblent en dériver, tel le grand portrait que le *Bowes Museum* donne à Pourbus, sans désignation de prénom. Dans ce grand portrait en pied, l'infante est vêtue d'une robe de satin blanc galonné d'or, et son visage apparaît avec une coiffure très haute, sur une énorme fraise. Il est regrettable toutefois que des retouches successives ne permettent pas de juger l'œuvre dans son état primitif. Des quatre portraits d'Isabelle conservés au Musée de Versailles, le n° 3240 est un reflet de ce portrait de Pourbus,

brossé à grands traits par une main espagnole qui se révèle dans les tonalités assourdies des ombres (fig. 74). On conserve d'ailleurs aux Archives royales de Madrid une estampe qui reproduit à peu près les traits, la pose et la toilette de l'infante dans la première des toiles de Versailles. Il existe, dans ce dernier musée, deux petites têtes de l'archiduchesse, tirées probablement de ce même original contesté : ils accusent une main flamande et semblent devoir faire partie d'une série d'œuvres représentant les gouverneurs des Flandres. [1] C'est encore au palais royal d'Hampton-Court que nous voyons, sous le n° 622, un portrait d'Isabelle-Claire-Eugénie [2] ainsi décrite : *« La princesse est vue au bas des coudes, de face, la tête inclinée vers la gauche, vêtue d'une robe splendide brodée d'or et d'argent, avec une fraise godronnée, elle est coiffée de velours noir et de plumes rouges. Ses cheveux sont roux, ses sourcils et ses yeux sont marron »*. Ce portrait est attribué faussement à Antonio Moro; il semble bien plutôt tenir des toiles dérivant de l'original de Pourbus, Antonio Moro n'ayant pu peindre l'archiduchesse.

*
* *

A côté de ces images officielles qui évoquent les premières années du gouvernement de l'infante, quelques tableaux épisodiques nous initient aux détails de la vie publique et privée des souverains.

Avant de quitter les Flandres pour l'Italie, Franz Pourbus peignit le *Bal des Archiducs,* du Mauritshuis, de la Haye, [3] en collaboration avec Franz Francken II. Assise sur un tabouret, Isabelle regarde danser le prince d'Orange et Éléonore de Bourbon, son épouse.

La collection de lord Huntingfield, à Birmingham, [4] renferme un curieux tableau signé et daté : *Willem van Haecht le jeune, 1628.* Albert et Isabelle sont assis dans l'atelier de Cornelis van der Geest. L'auteur de ce tableau, chargé de la garde de la célèbre galerie, composa cette œuvre d'après un dessin destiné à être gravé. Si nous le citons ici, c'est que le type d'Isabelle

[1] Une petite tête d'origine néerlandaise se trouve aussi au Musée du Louvre, catalogue 1903, n° 1027 (collection Sauvageot).

[2] *New historical Guide to Hampton Court, ouv. cité,* n° 622. Auteur Sir More.

[3] *Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle,* cat. 1910, n° 280.

[4] *Exposition de la Toison d'Or,* cat. 1907, n° 173. — *Chefs-d'œuvre de l'Art ancien, ouv. cité,* Bruxelles 1908, p. XXV, p. 126.

74. — L'infante Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche

Auteur inconnu espagnol

*(Musée de Versailles)*

semble dériver des mêmes sources que celui des reproductions précédentes.

Une série d'œuvres antérieures à l'année 1620 représentent la cérémonie quasi officielle des *Tirs à l'arc*. Le 15 mai 1605, Isabelle fait à l'oiseau placé sur la flèche de l'église des Sablons l'honneur de l'abattre de sa main. Une gravure de van de Velde commémore le fait. Antoine Sallaert, dans une toile qui fut probablement le modèle d'une tapisserie, représente l'infante abattant de nouveau l'oiseau au *Tir du Grand-Serment*, le 15 mai 1615. [1] Six compositions ayant pour objet ces fêtes sont commandées par Isabelle à Denis van Alsloot; deux ont disparu et les autres sont partagées entre le Prado et le Musée de South-Kensington. [2] Conrad Bloc commémore aussi ce fait glorieux par une médaille qui représente Isabelle reine du Grand Serment des Archers et Arbalétriers de Bruxelles. [3] La gouvernante montre encore son habileté à l'arc, le 5 août 1618, dans un tir organisé sur la place d'armes à Gand, par la Gilde de Saint-Georges. La Gilde des couleuvriers-arquebusiers et canonniers, dite chef-confrérie de Saint-Antoine, à Gand, conserve un tableau en souvenir de cette scène. [4]

Albert et Isabelle sont aussi portraiturés comme fondateurs de la confrérie des Escrimeurs de Saint-Michel, fondée à Gand en 1613, tableau dont l'original est probablement sorti de l'atelier de Rubens et qui appartint à cette confrérie. [5]

Enfin, le 4 août 1631, Isabelle reçoit Marie de Médicis au Werf, à Anvers, cérémonie que retracent deux tableaux du musée de cette ville. [6]

Graveurs et typographes rivalisent avec les peintres et les médailleurs, et l'iconographie d'Isabelle se prolonge dans les volumes de circonstance. Le plus connu, sorti de l'officine des Plantin d'Anvers, en 1602, est la relation historique du voyage et de l'inauguration du gouvernement des Flandres par

[1] *Musée de Bruxelles*, cat. 1908, n° 408. Antoine Sallaert, né à Bruxelles vers 1590, mort après 1647, auteur de cartons de tapisseries.

[2] Victor Tahon, *Le Grand Serment de l'Arbalète à Bruxelles et des manifestations artistiques au XVII^e siècle*, Bruxelles, *Annales de la Société d'Archéologie*, 1911, liv. 2-4, p. 229.

[3] *Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle*, n° 14, p. 166.

[4] *Id.*, n° 952, p. 308.

[5] *Id.*, n° 938, p. 307.

[6] *Musée d'Anvers*, cat. 1905, n° 636. — *Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle*, cat. 1910, n° 957, p. 309. *Musée d'Anvers*, cat. 1905, n° 632. Grande et faible copie du tableau précédent.

les archiducs, en tête de laquelle une gravure représente Albert et Isabelle. [1]

Le voyage de la reine de France est aussi commenté dans l'ouvrage du sieur de la Serre, historiographe de France; [2] une belle gravure représentant Isabelle marque le début du volume.

*
* *

Peintre des souverains néerlandais, Rubens devait avoir l'honneur de laisser à la postérité les effigies officielles d'Albert et d'Isabelle. Il ne faillit pas à sa tâche, et Max Rooses signale neuf toiles de sa main ou relevant de son atelier. [3]

Le maître d'Anvers ne nous a pas seulement laissé d'admirables portraits peints de l'archiduchesse, mais ses œuvres ont, de plus, le mérite d'avoir inspiré des graveurs de premier ordre.

Jusqu'ici, si nous avons rencontré des estampes faites d'après les portraits peints de nos infantes, c'étaient ou des bois sans valeur, ou des cuivres d'artistes médiocres. Les quelques belles gravures que nous avons citées relèvent d'une époque postérieure à celle où furent exécutées les toiles; elles appartiennent pour la plupart à l'atelier de Jérôme Cock ou à deux ateliers flamands que Rubens saura transformer. Seul, Crespine de Passe semble avoir eu des facilités particulières pour reproduire directement des portraits espagnols ou portugais, les autres graveurs sont inspirés par des maîtres flamands qui ont travaillé d'après des intermédiaires.

Avec Isabelle-Claire-Eugénie nous entrons dans une nouvelle phase de l'histoire de la gravure. Il est donc nécessaire de tenir compte, dans son iconographie, des merveilleuses estampes burinées d'après ses portraits. Ce sont, pour la plupart, des artistes d'origine hollandaise qui signent les cuivres, et c'est Vorsterman, originaire de Bommel, en Gueldre, qui, à partir de l'année 1620, réalisera complètement les désirs de Rubens et reproduira, d'après lui, une série d'estampes, chefs-d'œuvre de couleur, de modelé et de souplesse de métier.

[1] *Historica narratio profectionis et inaugurationis seren. Belgie principum Alberti y Isabelle Austriae archidicum, etc.*

[2] *Histoire curieuse de tout ce qui s'est passé à l'entrée de la reyne mère du roy très chrétien dans les vallées des Pays-Bas, par le sieur de la Serre, historiographe de France.*

[3] Max Rooses, *L'œuvre de P. P. Rubens*, Anvers 1888.

75. — L'infante Isabelle-Claire-Eugénie,
archiduchesse d'Autriche

Rubens

*(Musée du Prado, Madrid)*

Jusqu'à la mort d'Albert, bien que les portraits peints des souverains soient doubles, nous nous bornerons à citer ceux d'Isabelle. Plusieurs ont disparu ne laissant d'autres souvenirs que l'inventaire des tableaux trouvés dans l'atelier de Rubens à sa mort. Tel est le n° 152 de cet inventaire. [1] Citons aussi la copie conservée par la Confrérie des Escrimeurs [2] et exécutée d'après un original perdu, gravé par Jean Muller, J. Houbraken, Nic. Lauwers, J. Hard et deux auteurs anonymes. L'infante est représentée de face, assise dans un fauteuil et tenant en main un éventail.

Nous pouvons dater d'entre les années 1618 à 1620 les deux merveilleux portraits destinés à orner le château de Mariemont. [3] Les souverains, se faisant vis-à-vis, sont assis à l'extrémité d'une terrasse (fig. 75). Une ample draperie de velours rouge les protège contre l'ardeur du jour ; dans le lointain s'étend une vaste campagne au milieu de laquelle est reproduit le château de Mariemont. Ce beau paysage, clair et lumineux, fut exécuté par J. Breughel. L'ensemble de la composition donne l'impression de la grande peinture décorative. La maîtrise de Rubens se révèle sans rivale dans le modelé des chairs, il sait garder de l'école flamande primitive la faculté de réaliser exactement la nature. Durant son séjour en Espagne, Isabelle est la plus belle princesse de l'Europe. De maintien naturellement royal, elle porte fièrement une tête altière : le teint est éblouissant ; les yeux, d'un gris ardoisé, sont grands et beaux ; le nez est légèrement aquilin ; les cheveux, d'un ton acajou doré, sont d'une nuance admirable. L'ovale du visage est parfait pendant les années de jeunesse, mais le bas de la figure s'empâte à partir de l'époque du mariage, l'embonpoint gagne le corps, les chairs s'affaissent et la perfection même des traits donne à l'ensemble du visage une froideur qui enlève toute vie à la physionomie. Rubens sait reproduire merveilleusement ce masque d'Isabelle, tel qu'il était à l'époque où il le représenta ; la ressemblance devait être parfaite.

Cette toile, actuellement au Musée du Prado, faisait partie des vingt-cinq tableaux envoyés, en 1635, à la reine d'Espagne, par le cardinal-infant Fernando. Max Rooses croit qu'une réplique en aurait été faite à ce moment ; mais nous en doutons. Ce portrait a été gravé par Muller.

[1] Max Rooses, *ouv. cité*, vol. IV, p. 117, n° 878.

[2] *Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle*, cat. 1910, n° 938, p. 307.

[3] *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 1684 (ancien 1605). Cf. Palomino, *ouv. cité*, t. III, p. 443. Max Rooses, *ouv. cité*, vol. IV, p. 194, n° 968.

Le même auteur cite, chez le comte de Mérode, à Bruxelles, [1] une copie ancienne d'un original perdu, où la gouvernante est représentée debout, la main droite appuyée sur le dossier d'un fauteuil. Les gravures en buste avec encadrement signées Suyderhoef et Peter de Iode peuvent se rapporter peut-être à cette toile. La gravure de Suyderhoef n'est pas faite directement, mais d'après un dessin de Soutman.

Nous savons que le marquis de Leganès possédait un grand portrait de l'école de Rubens où l'archiduchesse était représentée grandeur naturelle, le visage tourné de trois quarts, vers la gauche. Elle était assise dans un fauteuil à haut dossier au milieu d'un appartement orné de colonnes et décoré de tentures rouges. Le sol était recouvert d'un tapis d'Orient aux tonalités rouges et bleues. Cette importante toile fit partie de la collection du marquis de Salamanca, puis fut vendue à Paris en juin 1867. [2] Nous ignorons sa destinée.

Le Musée de Bruxelles possède un portrait exécuté par Rubens d'après celui destiné au château de Mariemont. [3] C'est une toile brossée à grands traits, pour l'effet. Sa destination donnait à Rubens toute liberté pour traiter son sujet en esquisse violente. Ce portrait, exécuté après la mort de l'infante, était destiné à décorer l'arc de triomphe élevé en l'honneur de l'entrée à Bruxelles du cardinal-infant, en 1635. La souveraine habillée de noir tient un éventail; le jaune brillant d'une lourde draperie s'oppose aux tonalités sombres de la robe.

Smith dit avoir vu, en 1830, [4] dans la collection van Dam, à Utrecht, un panneau où Isabelle, vue de profil, tient un bréviaire; elle semble représentée en donatrice. L'œuvre serait à rapprocher du volet du tableau de Rubens intitulé *« Saint Ildefonse recevant la chasuble des mains de la Vierge »*, qui est actuellement au Musée impérial de Vienne. [5] Isabelle, habillée d'une robe de satin blanc, est drapée dans le manteau impérial de velours jaune; elle est protégée par sa sainte patronne, Élisabeth de Hongrie. [6]

[1] Max Rooses, *ouv. cité*, vol. IV, p. 195, n° 969.

[2] *Vente de la collection du marquis de Salamanca*, n° 20 du catalogue.

[3] *Musée de Bruxelles*, cat. 1908, n° 384. — *Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle*, cat. 1910, n° 291. Inscription : *Isabel Clara Eugen. inf. belg. et burg. princ.*

[4] Max Rooses, *ouv. cité*, vol. IV, n° 197, p. 970.

[5] *Musée Impérial de Vienne*, cat. 1884, n° 1150.

[6] Jean Breughel, dans un tableau intitulé *La Vue*, reproduit un portrait d'Albert et d'Isabelle réunis sur une même toile d'après Rubens. Cf. *Musée du Prado*, cat. 1910, n° 1394 (ancien

Nous ne verrons plus désormais l'archiduchesse que revêtue de l'habit des clarisses. Dès son veuvage, elle se fait affilier à cet ordre, tout en conservant le gouvernement effectif des Pays-Bas. *L'Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle* [1] nous montre une toile attribuée à Rubens où le maître représente l'infante dans son nouvel état. Est-ce celle que relève Max Rooses? [2] Isabelle, vêtue en religieuse, retient dans ses mains jointes le bout de son voile. Ce portrait aurait été gravé par Pontius avec dédicace. W. Vaillant et Abraham Verhoeven junior ont travaillé d'après cette effigie et deux graveurs anonymes s'en sont inspirés pour représenter la religieuse debout dans une salle d'un palais. L'écusson royal affirme la naissance de cette clarisse.

Les Archives royales de Madrid ont réuni la série complète des portraits gravés d'après l'infante Isabelle-Claire-Eugénie. M. Angel de Barcia a bien voulu nous communiquer la liste des vingt-trois planches qu'il possède; quinze gravures représentent l'archiduchesse en habit de cour d'après des originaux de Rubens; huit sont tirées d'après les portraits de la clarisse.

*
* *

Van Dyck obtint l'honneur de reproduire, pour la dernière fois, les traits de sa souveraine. [3] Isabelle, veuve, avait dit adieu aux joies et aux pompes de ce monde, et c'est dans le costume des clarisses que l'artiste est contraint de la représenter. Il le fait avec un brio digne de son maître. Sous sa robe de bure qui forme d'amples plis, cette religieuse garde l'apparence vraiment royale. L'attention se concentre uniquement sur le masque d'Isabelle, l'œil n'en étant plus distrait par l'éclat de la décoration ou la magie de la couleur. L'infante a souffert; la douleur a pour ainsi dire aiguisé son terne regard, les expériences inutiles ont désenchanté son sourire. La vie intellectuelle,

1228). Une gravure du Cabinet des Estampes de Bruxelles, d'un auteur inconnu, représente Albert et Isabelle réunis. Cf. *Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle*, cat. 1930, p. 220, n° 322. Peut-être cette gravure a-t-elle été exécutée d'après l'original représenté dans le tableau de Breughel.

[1] *Collection de Lord Aldenhand*, Londres. — Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle, cat. 1910, n° 375.

[2] Max Rooses, *ouv. cité*, vol. IV, p. 196, n° 970.

[3] Jules Guiffrey, *Antoine Van Dyck, sa vie et son œuvre*, Paris 1882, pp. 62, 86, 199. — Emil Schaeffer, *Van Dyck*, Stuttgart-Leipzig 1909, p. 291.

absente des portraits de Rubens, a repris ici ses droits, et Van Dyck fait percer la psychologie intime du modèle à travers les chairs alourdies par l'âge. En cela le portrait de Van Dyck est de beaucoup supérieur à ceux de son maître.

Il existe plusieurs répliques; de ce portrait les principales sont certainement de la main même du peintre, mais chaque propriétaire désirant posséder l'original pris sur le vif, nous devrons nous borner à renvoyer ici à l'ouvrage de M. Emil Schaeffer, qui signale des toiles aux Musées de Turin (fig. 76), [1] de Parme, de Vienne (collection Liechtenstein), du Louvre, chez l'Earl of Hopetoun, à Edimbourg, et chez le duc de Devonshire. Signalons deux grisailles inspirées de ce prototype, l'une dans la collection du duc de Buccleuch, l'autre dans celle de M. Bonnat. Cette dernière a figuré à l'*Exposition van Dyck*. [2]

Ces portraits ont inspiré de fort belles gravures. M. Angel de Barcia nous en signale de G. Hondius, P. Pontius, Vosterman, C. Galle, C. Lauwers; le catalogue de l'*Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle* relève aussi les noms de van Sompel et de Gaywood.

Aux gravures s'ajoutent deux médailles d'argent frappées d'après l'original de van Dyck et que possède le Cabinet des médailles de Paris. [3]

*
* *

Isabelle s'éteint le 1^er décembre 1633, et ses funérailles inspirent encore plusieurs œuvres d'art. Citons : le *Mausolée érigé en la mémoire d'Isabelle-Claire-Eugénie d'Autriche, infante des Espagnes*, [4] ouvrage qui contient de fort belles estampes signées : Peter de Iode; une gravure d'Alexandre Voert, d'après

[1] *Musée de Turin*, n° 351. L'infante est représentée en pied, elle retient le bout de son voile de religieuse. Le fond du tableau représente une colonne qui découvre une ample draperie. — *Musée de Parme*. La tête seule de l'infante est représentée ici, grandeur naturelle. — *Musée de Vienne*, cat. 1884, vol. II, n° 799. L'infante est représentée en pied. — *Musée du Louvre*, cat. 1903, n° 1970. L'infante est vue au bas de la taille. — *Collection de l'Earl of Hopetoun, à Edimbourg*. L'infante est vue au bas des genoux. Le fond du tableau représente une colonne et une draperie.

[2] *Exposition Van Dyck*, Anvers 1899, n° 60.

[3] *Flandre*, n^os 38 et 39.

[4] Bruxelles 1634.

76. — Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche

Ant. Van Dyck

*(Pinacothèque Royale, Turin)*

Sallaert, [1] qui représente l'archiduchesse ensevelie dans son costume de clarisse et exposée sur son lit de parade. Enfin, Jean de Monfort a frappé deux grandes médailles de bronze pour commémorer les funérailles de la souveraine. [2]

*
* *

Avec Isabelle-Claire-Eugénie, morte sans héritier, s'éteint une génération d'infantes de nationalité à la fois espagnole et flamande. L'union temporaire entre les deux pays, cimentée par le mariage de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle, se rompt : la Hollande recouvre son indépendance, la Franche-Comté deviendra bientôt française. La mort d'Isabelle brise les liens familiaux qui existaient depuis plus d'un siècle entre des pays d'origine si diverse. La Flandre ne sera plus rattachée désormais à l'Espagne que par des liens officiels, bientôt rompus par les traités de Westphalie.

[1] *Exposition de l'Art belge au XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 684, p. 277.
[2] *Id.*, p. 167, n<sup>os</sup> 23 et 24.

# LISTE DES PORTRAITS PEINTS

## CITÉS DANS L'OUVRAGE

---

## JEANNE LA FOLLE

---

*Auteur inconnu de l'école de Bourgogne.*

Archiduchesse d'Autriche. Double portrait de Philippe le Beau et de son épouse. Jeanne de Castille est représentée en buste au milieu d'un encadrement de style Renaissance. Blasons peints sur le fond. Très retouché. Désignés sous les noms de Philippe le Beau et de Marguerite d'Autriche, son épouse.

Collection de M. Agnew, Londres.
Exposition des Primitifs français, Paris, cat. 1904, nº 143.
Petit panneau peint à l'huile.

*Auteur inconnu.*

Archiduchesse d'Autriche. Double portrait de Philippe le Beau et de Jeanne de Castille. Très proche du panneau de M. Agnew. C'est probablement un de ces deux doubles portraits qui est signalé dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche. Inscription : *Etate XVI^e anor. Etate XIIII^e anor.*

Exposition de la Toison d'Or, Bruges, cat. 1907, nº 31.

*Auteur inconnu.*

Archiduchesse d'Autriche, en buste. Inscription au cadre : *Jehanne de Castille.*

Galerie Impériale de Vienne.

*Auteur inconnu de l'école flamande.*
*Commencement du XVI^e siècle.*

Archiduchesse d'Autriche, reine de Castille, en pied. Robe de velours noir, brodé de ses armes. Debout dans un paysage flamand. Volet du triptyque de Zierickzee. Après 1505.

Musée de Bruxelles, cat. 1908, n° 957.
Exposition de la Toison d'Or, Bruges, cat. 1907, n° 33.
Panneau, h. 1m26, l. 0m49.

*J. Van Latham.*

Archiduchesse d'Autriche, reine de Castille. Représentée en donatrice, à genoux derrière la Vierge, entourée de religieuses.

Collection Masure-Six, Tourcoing.
Exposition de l'Art Ancien, Tourcoing, cat. 1905, n° 35.

*Auteur inconnu.*

Archiduchesse d'Autriche. Miniature contenue dans le livre d'heures de Jeanne.

British Museum, Londres. Catalogue add., n° 18852.

*Attribué à Jean Gossaert de Mabuse?*

Archiduchesse d'Autriche, en buste. A passé en vente à Londres en 1859. Vendu £ 119.10 par le duc de Northwick au duc d'Aumale, selon G. Redford. Il ne reste aucune trace de cette acquisition dans les archives du Musée Condé.

Disparu.

*Attribué à Jean Gossaert de Mabuse?*

Archiduchesse d'Autriche, en buste. A fait partie de la collection espagnole du roi Louis-Philippe, exposée au Louvre de 1838 à 1850, n° 445 du catalogue. Peut-être est-ce le portrait précédent.

Disparu.

*Auteur inconnu.*

Archiduchesse d'Autriche, en buste. Pourrait être une réplique des précédents.

Galerie Colonna, Rome.

*Maestro Miguel.*

Archiduchesse d'Autriche, reine de Castille, en buste. Robe de velours rouge. Exécuté probablement en Espagne, après 1505. Peut-être ce portrait est-il celui cité dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche.

Collection du Marquis de Santillane, Madrid.
Exposition de la Toison d'Or, Bruges. Cat. 1907, nº 43.
Panneau, h. $0^{m}32$, l. $0^{m}21$.

*Maestro Miguel.*

Archiduchesse d'Autriche, reine de Castille. Réplique probable du précédent.

Collection de M. Carderera y Solano, Madrid, cat. nº 6.
Panneau, h. $0^{m}54$, l. $0^{m}22$.

*Auteur inconnu de l'école hispano-portugaise, fin du XVI^e siècle.*

Archiduchesse d'Autriche, reine de Castille, en pied. Robe de velours noir. Portrait reconstitué d'après une effigie antérieure.

Musée du Prado, cat. 1910, nº 1280 (ancien 1560).
Toile, h. $1^{m}10$, l. $1^{m}00$.

---

## ÉLÉONORE D'AUTRICHE

Reine de Portugal et de France.

---

*Auteur inconnu flamand ou néerlandais.*

Enfant, avec son frère Charles et sa sœur Isabeau. Inscription : *Madame Leonora en laïge de III ans. Duc Charles a laïge de deux ans et demi. Madame Isabeau en laïge de un an et III mois.*

Galerie Impériale de Vienne.

*Auteur inconnu flamand ou néerlandais.*

Enfant, avec ses frères, Charles, Ferdinand et ses sœurs Isabeau, Marie, Catherine. Diptyque. Les princes d'un côté et les princesses de l'autre.

Anciennement dans la collection Fétis, cat. nº 47

*Auteur inconnu.*

Enfant, en buste. Robe brochée et manches de velours rougeâtre. Éléonore tient une pomme.

Musée de Versailles, cat. Soulié, nº 3096.

*Le « Maître des demi-figures de femmes ».*

Jeune fille, de trois quarts. Vue à mi-corps. Elle joue de l'orgue.

Collection Léon Cardon, Bruxelles.

*Le « Maître des demi-figures de femmes » ??*

Tableau connu sous le nom de la *Peseuse d'Or*. Peut-être Éléonore d'Autriche?

Musée de Berlin (acquisition récente), nº 656*a*.
H. 0m44, l. 0m31.

*Auteur inconnu de l'école française. Maître Ambroise ?*

Reine de France. Portrait symbolique. François Ier et son épouse accompagnés d'attributs allégoriques.

Galerie Royale d'Hampton-Court, cat. 1898, nº 566
(voir notes supplémentaires).

*Jean Gossaert.*

Jeune fille. Portrait exécuté avant 1516. Connu par le paiement acquitté au nom de Marguerite d'Autriche.

Disparu.

*Jean Gossaert.*

Jeune fille. Portrait exécuté avant 1516. Connu par le paiement acquitté au nom de Marguerite d'Autriche.

Disparu.

*Bernard Van Orley.*

Jeune fille. Portrait exécuté en même temps que ceux du prince d'Espagne, de Ferdinand et de leurs trois sœurs. Ces six portraits sont donnés au roi de Danemark avant 1515, date du paiement.

Disparu.

*Bernard Van Orley.*

Jeune fille. Portrait exécuté en 1516, en même temps que ceux de Charles, Christian de Danemark et Isabeau.

Disparu.

*Auteur inconnu.*

Reine de Portugal, en buste, les mains croisées.

Collection Traumann, Madrid.

*Le « Maître de la mort de Marie » ?*

Reine de Portugal ou de France? Portrait exécuté probablement d'après le précédent. Légères différences dans les détails de la pose. La reine tient une lettre.

Musée Impérial de Vienne, n° 643.

*Attribué à Willem Corneliz d'Utrecht ?*

Reine de Portugal ou de France? Réplique des portraits précédents.

Galerie Royale d'Hampton-Court, cat. 1898, n° 561.

*Attribué à l'école de Clouet, puis à une école espagnole ?*

Reine de Portugal ou de France? Réplique libre des portraits précédents.

Musée Condé, Chantilly.
Il a passé en vente à Londres, en 1855, un portrait attribué à Clouet, qui peut être celui-ci.

*Auteur inconnu.*

Reine de Portugal ou de France? Inspiré des portraits précédents. La reine tient une bague.

Collection G. de Montbrison
Château de Saint-Roch (Belgique).

*Attribué à J. Gossaert et à Clouet ?*

Reine de Portugal ou de France? en buste.

Collection Carderera y Solano, Espagne.

*Antonio Moro.*

Reine de France, veuve de François Ier. Exécuté à Bruxelles en 1549. A figuré au château du Pardo, inventaire d'Argote de Molina, n° 45.

Disparu.

*Auteur inconnu.*

Reine de France. Portraits de François Ier et d'Éléonore ; cités dans l'inventaire du château de Turnhout.

Disparu.

*Auteur inconnu.*

Reine de France? Portrait connu par une gravure de Peter de Jode.

Disparu.

Plusieurs petits portraits exécutés au XVIIe siècle, sans aucune valeur iconographique ni artistique, représentent Éléonore, reine de France ; peut-être ont-ils été exécutés en France, d'après des dessins de l'école de Clouet.

---

## ISABEAU D'AUTRICHE

Reine de Danemark.

---

*Auteur inconnu flamand ou néerlandais.*

Enfant, avec son frère Charles et sa sœur Éléonore. Inscription : *Madame Leonora en laïge de III ans. Duc Charles a laïge de deux ans et demi. Madame Isabeau en laïge de un an et III mois.*

Galerie Impériale de Vienne.

*Auteur inconnu flamand ou néerlandais.*

Enfant, avec ses frères Charles, Ferdinand et ses sœurs Éléonore, Marie, Catherine. Diptyque. Les princes d'un côté et les princesses de l'autre.

Anciennement dans la collection Fétis, cat. n° 47.

*Bernard Van Orley.*

Jeune fille. Portrait exécuté en même temps que ceux du prince d'Espagne, de Ferdinand et de leurs trois sœurs. Ces six portraits sont donnés au roi de Danemark avant 1515, date du paiement.

Disparu.

*Bernard Van Orley.*

Fiancée. Portrait exécuté en 1516 en même temps que ceux de Charles, Eléonore et Christian de Danemark.

Disparu.

*Jean Gossaert de Mabuse.*

Reine de Danemark, en buste. Robe rouge. Elle tient un vase à parfum.

Collection Léon Cardon, Bruxelles.

*Bernard Van Orley.*

Reine de Danemark ? Peut-être ce portrait est-il un de ceux cités précédemment.

Collection Tarnowski, Dzikow, Galice.

*Auteur inconnu.*

Reine de Danemark. Petit portrait exécuté à la gouache.

Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles.
Manuscrit n° 14516.

*Auteur inconnu.*

Reine de Danemark. Copie moderne d'un ancien portrait conservé au Danemark.

Collection de l'archiduc Ferdinand à Vienne
(ancienne collection du château d'Ambras).

*Auteur inconnu.*

Reine de Danemark. Portrait cité dans les inventaires du château royal d'Hampton Court sous le nom de L. Cornelicz.

Disparu.

---

## MARIE D'AUTRICHE

Reine de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas.

---

*Auteur inconnu flamand ou néerlandais.*

Enfant, avec ses frères Charles, Ferdinand et ses sœurs Éléonore, Isabeau et Catherine. Diptyque. Les princes d'un côté et les princesses de l'autre.

Anciennement dans la collection Fétis, cat. nº 47.

*Auteur souabe inconnu.*

Louis Jagellon et sa fiancée, Marie d'Autriche. Les personnages sont vus à mi-corps. Louis est couronné de roses; Marie lui tend un œillet.

Musée de Budapest.
Réclamé par la Galerie Impériale de Vienne.

*Auteur inconnu.*

Reine de Hongrie. Portrait décrit dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche *« la portraiture de Madame Mairie, royaume d'Ongrie, habillée d'une robe de drapt d'or, bigarré de velours noir à losanges, à ung collier au col et une bague y pendant à trois perles, à un bonnet richement painct sur son chief ».*

Disparu.

*Auteur inconnu de l'école d'Utrecht.*

Veuve, gouvernante des Pays-Bas, en buste. Robe noire. Voile de veuve.

Musée de Budapest.

*Auteur inconnu de l'école d'Utrecht.*

Veuve, gouvernante des Pays-Bas. Robe noire, voile de veuve. Elle tient des gants.

Collection Léon Cardon, Bruxelles.

*Jean Mostaert.*

Portrait inconnu ?

Disparu.

*Jean Vermay ou Vermeyen.*

Veuve. Portrait exécuté à Augsbourg en 1529.

Disparu ?

*Auteurs inconnus.*

Sept portraits de Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas. Exécutés probablement de seconde main.

Disparus.

*Titien.*

Veuve. Portrait exécuté à Augsbourg en 1549, relevé dans les inventaires de Marie de Hongrie.

Disparu.

*Auteur inconnu.*

Reine de Hongrie. Peut-être un portrait reconstitué ou copié. Cité dans l'inventaire du château de Belœil, dressé sur la demande de Philippe, comte de Ligne, mort en 1583 *« ung petit tableau de l'efigie du roi Loys de Hongrie. L'efigie de la reine de Hongrie »*.

Château de Belœil (Belgique).

*Ecole d'Antonio Moro.*

Veuve, gouvernante des Pays-Bas, vue jusqu'au bas des genoux. Robe noire, voile de veuve.

Palais d'Hooly-Rood (Écosse).

*Antonio Moro.*

Veuve, gouvernante des Pays-Bas. A figuré dans le Salon d'honneur du château du Pardo, inventaire d'Argote de Molina, n° 44.

Disparu ?

---

## ISABELLE DE PORTUGAL

Impératrice.

---

*Auteur inconnu de l'école portugaise.*

Enfant, vue de profil, agenouillée entre sa mère et sa sœur, dans le tableau votif intitulé *Fons Vitae*, vers 1512.

Confrérie de la Miséricorde, Porto.
Panneau, h. 2m65, l. 2m05.

*Affonso Sanches Coelho.*

Impératrice, de trois quarts. Assise auprès d'une table, elle tient des roses de la main droite. Robe de velours noir, montante; doubles manches doublées de satin rouge. Fond sombre uni. La couronne est un repeint. Ce portrait a servi de modèle à celui du Titien.

Collection de Mme Léon Roblot, Paris.
Panneau, h. 1m10, l. 0m98.

*Auteur inconnu.*

Copie du portrait précédent.
Vente de la collection H. Helbing.

Munich, 7 décembre 1903.
Actuellement dans le commerce.

*Titien.*

Impératrice, de trois quarts. Assise auprès d'une table, sur une terrasse, elle tient un livre de la main gauche. Robe de velours rouge, brodée de pierreries. Fond drapé d'une étoffe aux armes impériales; échappée de vue sur un paysage montagneux. Exécuté à Venise entre 1543 et 1545, d'après un portrait de Sanches Coelho.

Musée du Prado, cat. 1910, no 415 (ancien 485).
Toile, h. 1m17, l. 0m98.

*Auteur inconnu du XVII^e siècle.*

Bonne copie du portrait précédent.

Collection Carderera y Solano, Madrid, cat. n° 9.
Toile, h. 1m25, l. 1m01.

*Titien.*

Charles-Quint et Isabelle de Portugal.

Inventaire des objets d'art de Charles-Quint, Bruxelles, 18 août 1556, n° 13. « *La resamblanche de l'empereur et de l'empératrice sur toille faicle par Tisiane.* » Inventaire dressé à Saint-Yust à la mort de Charles-Quint, n° 13. « *Otro pintura, en tela, que son los retratos del emperador y imperatriz fecha por Ticiano.* »

Probablement exécuté à Augsbourg, en 1549.
Disparu.

*Pierre-Paul Rubens.*

Le n° 50 de l'inventaire des œuvres de Rubens trouvées dans son atelier à sa mort désigne un portrait de l'impératrice Léonore (lisez Isabelle), d'après Titien.

Disparu.

*Pierre-Paul Rubens.*

Le n° 51 de l'inventaire des œuvres de Rubens trouvées dans son atelier à sa mort désigne : « *Le portrait du dit empereur* (Charles-Quint) *avec sa femme sur une même toile, d'après Titien.* »

Disparu.

*Auteur inconnu, peut-être Maître Guillaume Scrots.*

L'impératrice, de trois quarts. Vue au bas des épaules. Robe noire. Peut-être le portrait cité dans l'inventaire de Marie de Hongrie, n° 18.

Collection du baron von Tücher, Munich.

*Maître Lucas.*

Deux miniatures inspirées du portrait d'Isabelle par Maître Guillaume. Citées dans l'inventaire des objets d'art de Philippe II, en 1556.

Disparues.

*Auteur inconnu.*

« *Un grand portrait de l'impératriz, faisant face à celui de Charles-Quint.* » Inventaire des objets d'art du château de Turnhout, dressé par ordre de Marie de Hongrie, n° 11.

Disparu.

*Titien.*

L'impératrice est représentée de profil dans le tableau intitulé *La Gloria.*

Musée du Prado, cat. 1910, n° 432 (ancien 462).
Toile, h. $3^{m}45$, l. $2^{m}40$.

*Francisco de Olanda.*

Impératrice, petit portrait, exécuté sur le vif à Valladolid, en 1537.

Musée de Naples, salle VII, n° 61.

*Auteur inconnu de l'école flamande.*

Impératrice, en buste. Robe noire, guimpe de dentelle, colliers.

Vente du marquis Salamanca, Paris 1867, cat. n° 209.
Actuellement dans le commerce.
Panneau, h. $0^{m}24$, l. $0^{m}20$.

*Auteur inconnu.*

Impératrice, un petit portrait sur bois.

Exposition de la Toison d'Or, Bruges 1907, cat. n° 64.
Collection du comte de Limbourg-Stirum.
Panneau, h. $0^{m}17$, l. $0^{m}13$.

---

## MARIE DE PORTUGAL

Infante de Portugal.

*Antonio Moro.*

Infante de Portugal, de trois quarts. Vue jusqu'aux genoux. Robe noire très simple, les cheveux sont partagés par une raie. La main droite tient un bijou qui ferme un fichu de tulle, la gauche tient des gants. A figuré dans le salon d'honneur du château du Pardo; inventaire d'Argote de Molina, n° 9.

Exécuté en Portugal, probablement en 1550.

Musée du Prado, cat. 1910, n° 2113 (ancien 1489).
Toile, h. 1m07, l. 0m83.

*Auteur inconnu*

Infante de Portugal. Portrait demeurant invisible.

Couvent de l'Encarnaçao, Lisbonne.

*Auteur inconnu.*

Infante de Portugal. Portrait demeurant invisible.

Couvent de Nossa Lenhera da Luz, Lisbonne.

## CATHERINE D'AUTRICHE

Reine de Portugal.

*Auteur inconnu de l'école flamande.*

Enfant. Fait partie d'un groupe de famille.

Catalogue de la vente Fétis, n° 47.
A passé dans le commerce.

*Francisco de Olanda.*

Reine de Portugal. Portrait décrit dans l'inventaire des objets d'art de Marie, reine de Hongrie, n° 34. « *El retrato de la reina de Portugal, dona Catalina, hermana de nuestro emperador, entero hecho en lienzo, por Francisco de Olanda, metido en una caja aforrada en tierciepelo verde.* »

Disparu.

*Francisco de Olanda?*

Reine de Portugal. Un petit portrait.

Musée de Naples, salle VII, nº 61.

*Antonio Moro.*

Reine de Portugal, de trois quarts. Vue jusqu'aux genoux. Robe de velours rouge brodée de pierres précieuses. Coiffure à la mode portugaise, voile de tulle, posant sur le front, bandeau de pierreries terminé par deux coques d'or dissimulant les oreilles. Fond uni.

Musée du Prado, cat. 1910, nº 2109 (ancien 1485).
Toile, h. 1m81, l. 0m90.

*Affonso Sanches Coelho*

Reine de Portugal. Ce portrait a figuré dans le salon d'honneur du château du Pardo. Inventaire d'Argote de Molina, nº 6.

Disparu.

*Affonso Sanches Coelho ou Antonio Moro.*

Reine de Portugal, de trois quarts. La tête seule. Probablement l'esquisse du portrait du Musée du Prado. Fait pendant à un portrait de Jean III.

Sacristie de l'église Saint-Roch, Lisbonne.

*Affonso Sanches Coelho.*

Reine de Portugal.

Chœur du couvent de la Madre de Deus, Lisbonne.

*Affonso Sanches Coelho.*

Reine de Portugal, de trois quarts. A genoux, protégée par une sainte, probablement sainte Catherine. Faisait partie d'un retable. Jean III protégé par saint Jean Baptiste fait pendant à la reine.

Entrera prochainement au Musée de Lisbonne.

*Affonso Sanches Coelho.*

Reine de Portugal, de trois quarts. La tête seule. Mêmes toilette et coiffure que sur le portrait du Musée de Madrid.

Bowes Museum, Barnard Castle, Angleterre.

*Auteur inconnu de l'école portugaise.*

Jeune fille? de trois quarts. Vue jusqu'au bas des genoux. Debout à côté d'une table sur laquelle repose un vase de fleurs. Robe de velours rouge, l'aigle impérial est brodé sur l'épaule gauche. Coiffure très simple. Attribué à Sanches Coelho par M. de Figueiredo.

Académie Royale de Lisbonne.

*Cristoval Lopez.*

Reine de Portugal. Portrait cité par Palomino.

Disparu?

*Juan Pantoja de la Cruz.*

Reine de Portugal? Portrait cité par Cean Bermudez.

Disparu?

*Auteur inconnu de l'école portugaise.*

Reine de Portugal. Tableau votif. Panneau peint des deux côtés. Sur une face, le purgatoire; sur l'autre, la famille royale de Portugal aux pieds d'une Vierge de Miséricorde.

Entrera prochainement au Musée de Lisbonne.

---

## MARIE D'AUTRICHE

Impératrice.

---

*Affonso Sanches Coelho.*

Jeune fille. Vue jusqu'au bas de la taille. Les mains sont coupées par le cadre. Robe de velours noir, très simple, collerette de dentelle.

Collection des Princes de Lobkowitz,
Château de Raudnitz-sur-Elbe, Bohême.

*Antonio Moro.*

Reine de Bohême. En pied, debout auprès d'une table. Robe de velours noir montante, doubles manches fermées par des « puntas » d'orfèvrerie. Branche de fleurs d'orfèvrerie dans les cheveux. Voile de tulle, formant fichu, fermé sur la poitrine par une croix de pierreries. Exécuté en Espagne en 1551. Fait pendant au portrait de Maximilien II. Ces portraits ont figuré au château du Pardo. Inventaire d'Argote de Molina, nos 4 et 43.

Musée du Prado, cat. 1910, no 2110 (ancien 1480).
Toile, h. 1m81, l. 0m99.

*Affonso Sanches Coelho.*

Reine de Bohême. Vue jusqu'au bas de la taille. Copie partielle du portrait d'Antonio Moro. A fait partie de la collection des tableaux espagnols du roi Louis-Philippé, no 67 du catalogue.

Musée de Bruxelles, cat. 1908, no 412.
Toile, h. 1m10, l. 0m90.
Exposition de la Toison d'Or, cat. 1907, no 71.

*Auteur inconnu.*

Reine de Bohême. Copie réduite du portrait d'Antonio Moro.

Collection Martin Le Roy, Paris.
Exposition de la Toison d'Or, cat. 1907, no 71 *bis*.

*Auteur inconnu.*

Reine de Bohême. Copie réduite du portrait d'Antonio Moro.

Collection Carderera y Solano, Madrid, cat. n o9.

*Auteur inconnu de l'école de Madrid.*

Reine de Bohême. La tête seule. Inspiré du portrait d'Antonio Moro.

Dans le commerce.

*Auteur inconnu.*

Impératrice ? Portrait idéalisé ? Le dernier catalogue du Musée du Prado attribue ce portrait à Antonio Moro.

Musée du Prado, cat. 1910, no 2116 (ancien 1492).
Toile, h. 0m94, l. 0m76.

*Ecole de Juan Pantoja de la Cruz.*

Impératrice ? Portrait reconstitué. Marie est vue à mi-corps. Elle tient un médaillon. Robe noire unie. Coiffée d'un toquet de velours noir orné de plumes blanches. Exécuté dans le dernier quart du XVI^e siècle.

Musée du Prado, cat. 1910, n° 1040 (ancien 934 1).
Toile, h. 1m12, l. 0m08.

*Titien.*

Reine de Bohême. Cité dans l'inventaire des objets d'art de Marie de Hongrie. Exécuté à Augsbourg en 1549, sur l'ordre de Marie de Hongrie.

Disparu.

*Franz Pourbus l'Ancien ?*

Impératrice.

Hof-Museum, Vienne, n° 816.

---

## JEANNE D'AUTRICHE

Princesse de Portugal et de Brésil.

---

*Affonso Sanches Coelho.*

Jeune fille. Portrait exécuté au moment de son mariage, probablement l'original du portrait du Musée de Bruxelles. A fait partie du salon d'honneur du château du Pardo, inventaire d'Argote de Molina, n° 6.

Disparu.

*Auteur inconnu de l'école espagnole.*

Jeune fille, de trois quarts. Vue jusqu'au bas des genoux ; elle pose la main sur la tête d'un négrillon. Robe noire très simple. Inscription ; *Aetatis. sve 17*. A fait partie de la collection des tableaux espagnols du roi Louis-Philippe, n° 65 du catalogue (sous le nom de Coelho).

Musée de Bruxelles, cat. 1908, n° 413.
Toile, h. 1m10, l. 0m90.
Exposition de la Toison d'Or, cat. 1907, n° 72.

*Auteur inconnu de l'école espagnole.*

Jeune fille ? A fait partie de la collection des tableaux espagnols du roi Louis-Philippe, n° 66 du catalogue (sous le nom de Coelho).

Dans le commerce.

*Antonio Moro.*

Princesse de Portugal. Veuve. En pied, debout devant un fauteuil. Robe de velours noir. Coiffure de veuve. Exécuté en Espagne en 1559.

Musée du Prado, cat. 1910, n° 2112 (ancien 1488).
Toile, h. 1m95, l. 1m05.

*Attribué à Moor.*

Princesse de Portugal. Veuve ? Portrait vendu à Londres en 1814, par R. Campbell (de Cadiz), acheté par A. Foxhall, £ 69.

Dans le commerce ou disparu.

*Attribué à Moor.*

Princesse de Portugal. Veuve ? Portrait vendu à Londres en 1823, par Beckfort, acheté par Bailey, £ 47.05. Peut-être le portrait précédent.

Dans le commerce ou disparu.

*Juan Pantoja de la Cruz.*

Princesse de Portugal. En pied, debout près d'une table sur laquelle est posée une écritoire. Elle montre un médaillon suspendu à son cou par un ruban. Portrait proche du bronze funéraire de Pompeo Leoni. Inscription sur la toile.

Monastère des Decalzas reales à Madrid.

*Juan Pantoja de la Cruz.*

Princesse de Portugal, de face. En pied ; debout, se détachant sur une draperie rouge ; une main appuyée sur le dossier d'un fauteuil. Coiffée d'un toquet de velours noir, orné d'une petite touffe de plumes.

Musée du Prado, cat. 1910.
Cat. historique 1872, et cat. 1904, n° 928.
Toile, h. 2m08, l. 1m26.

*Auteur inconnu de l'école portugaise.*

Princesse de Portugal. Tableau votif. Panneau peint des deux côtés. Sur une face, le purgatoire; sur l'autre, la famille royale de Portugal aux pieds d'une Vierge de Miséricorde.

Entrera prochainement au Musée de Lisbonne.

---

## MARGUERITE dite DE PARME

Gouvernante des Pays-Bas.

---

*Auteur inconnu d'une école du Nord de l'Italie.*

Duchesse de Florence, de trois quarts. Robe de brocart à fond blanc et dessins polychromes. Assise devant une ample draperie de velours. Elle tient à la main un «abanico».

Musée de Versailles. Salle n° 153.

*Allori le Vieux.*

Duchesse de Florence; en buste. Collier de perles. Coiffée d'un toquet de velours noir.

Collection Cardera y Solano à Madrid, cat. n° 17.
H. $0^m44$, l. $0^m33$.

*Auteur inconnu de l'école lombarde.*

Duchesse de Florence? Portrait idéalisé. La tête seule.

Dans le commerce.

*Titien.*

Marguerite Farnèse (duchesse de Parme?). Portrait cité dans l'inventaire de la Maison Farnèse, dressé en 1680.

Disparu.

*Titien?*

« *La Duchesse de Parme et son Page.* » Portrait vendu une première fois à Londres en 1847 par Heckmann à Colville, £ 220.10, et revendu à Londres en 1866, £ 241.10.

Dans le commerce ou disparu.

*Francisco de Olanda?*

Marguerite Farnèse. Un petit portrait.

Musée de Naples. Salle VII, nº 61.

*Affonso Sanches Coelho.*

Marguerite Farnèse, de face. En pied, debout, au milieu d'une salle de palais. Robe de mode florentine, de broché blanc à dessins polychromes. Exécuté à Rome entre 1547 et 1549.

Galerie Impériale de Vienne
(sous le nom de « *Dame inconnue* »).

*Auteur inconnu de l'école de Madrid, peut-être Rodrigo de Villandrando.*

Duchesse de Parme, de trois quarts. Vue jusqu'au bas de la taille. Robe de velours, toquet orné de plumes blanches. Elle est assise et tient à la main un mors de cheval. Probablement un portrait reconstitué.

Musée de Bruxelles, cat. 1908, nº 411.
H. 0m90, l. 0m70.

*Antonio Moro.*

Duchesse de Parme, gouvernante des Pays-Bas, de trois quarts. Vue jusqu'au bas des genoux. Robe de satin noir, ouverte sur une jupe de satin rouge foncé. Sur la tête et le haut des épaules un léger voile de tulle. Une des mains est appuyée sur une table, l'autre tient des gants.

Musée de l'Empereur Frédéric à Berlin, cat. 1906, nº 585b.
H. 1m06, l. 0m75.

*Antonio Moro.*

Duchesse de Parme, gouvernante des Pays-Bas. La tête seulement. Étude pour le portrait de Berlin.

Hof-Museum, Vienne, nº 790.

*Auteur inconnu, peut-être F. Baroccio.*

Duchesse de Parme, gouvernante des Pays-bas, de trois quarts. En pied, debout dans une salle de palais. Robe de sàtin noir. Les cheveux sont relevés très simplement, légère aigrette de perles, à droite de la coiffure. Au fond une draperie de velours rouge qui découvre un banc, et une baie s'ouvrant sur le ciel.

Ermitage Impérial de Pétersbourg, cat. 1891 (tableaux), nº 402.

*Juan Pantoja de la Cruz.*

Duchesse de Parme, gouvernante des Pays-Bas, de trois quarts. Vue jusqu'au bas de la taille. Robe de satin noir. Sur les épaules un fichu de tulle et perles. Se détache sur une draperie de velours rouge.

Musée de Versailles, cat. E.Soulié, nº 3199.
Toile, h. 1m10, l. 0m84.

*Juan Pantoja de la Cruz.*

Duchesse de Parme, gouvernante des Pays-Bas, de trois quarts. Vue jusqu'au bas de la taille. Robe de satin noir. Sur les épaules un fichu de tulle et perles. Se détache sur une draperie de velours rouge. Même portrait que le précédent.

Musée du Prado, cat. 1910, nº 1029; cat. hist. 1872, nº 923.
Toile, h. 1m13, l. 0m85.

---

## MARIE DE PORTUGAL

Infante d'Espagne.

---

*Antonio de Olanda?*

Enfant. Miniature allégorique.

Bibliothèque nationale de Lisbonne.

*Auteur inconnu de l'école portugaise.*

Jeune fille, de trois quarts. Vue au bas des épaules. Robe montante de velours sombre.

Lisbonne.

*Auteur inconnu.*

Jeune fille. Vue jusqu'au bas de la taille. L'infante lit une lettre écrite en caractères de l'époque. Agée d'environ 15 ans. Petit portrait.

Collection Carderera y Solano, Madrid, cat. nº 29.
H. 0m41, l. 0m35.

*Juan Pantoja de la Cruz?*

Infante d'Espagne, de face, en pied. Robe de brocart rose brodé d'or et de pierreries. Couronne de roses. Elle tient à la main un « abanico ». Portrait reconstitué d'après un dessin antérieur de Pantoja. Modèle de plusieurs copies postérieures.

Musée du Prado, cat. 1904, nº 1145 u.

---

## MARIE TUDOR

Reine d'Angleterre et d'Espagne.

---

Voir le Dictionary of National Biography (London, 1901) pour les portraits de Marie Tudor, antérieurs à son mariage avec Philippe II.

*Antonio Moro.*

Reine d'Angleterre, de trois quarts. Assise. Robe de velours rouge sombre. Coiffure dite *« à la Marie Tudor »*. Elle tient à la main une rose rouge, emblème de sa Maison. Exécuté en Angleterre, en 1553.

Musée du Prado, cat. 1910, nº 2108 (ancien 1484).
Toile, h. 1m09, l. 0m84.

*Atelier de Moro ou d'après Moro?*

Reine d'Angleterre et d'Espagne. Portraits passés en vente sous le nom de Moro, à Londres, en 1855, 1859 et 1879.

Dans le commerce.

*Antonio Moro.*

Reine d'Angleterre et d'Espagne. Portrait signalé dans l'inventaire de Diego Duarte d'Anvers, en 1682, comme faisant partie de la galerie de l'empereur Rodolphe, à Prague?

Disparu.

*Antonio Moro?*

Reine d'Angleterre et d'Espagne.

Cathédrale de Durham, Angleterre.

*Antonio Moro.*

Reine d'Angleterre et d'Espagne.

Collection de lord Carlisle, Angleterre.

*Antonio Moro.*

Reine d'Angleterre et d'Espagne.

Collection de Mc Gardner, Boston.

*Antonio Moro.*

Reine d'Angleterre et d'Espagne. Esquisse du portrait du Prado.

Musée de Budapest.

*Lucas de Heere, attribué autrefois à Moro.*

Reine d'Angleterre et d'Espagne. Scène allégorique. Henri VIII, assis sur son trône, est entouré de Marie Tudor et de Philippe II protégé par le dieu Mars.

Exposition de la New Gallery, Londres 1890.

---

## ISABELLE DE VALOIS

Reine d'Espagne.

---

*Auteur inconnu de l'école française.*

Enfant, en buste. Coiffée d'un petit bonnet rouge.

Musée de Versailles, cat. Soulié, nº 3103.
H. 0m32, l. 0m20.

*Auteur inconnu de l'école française.*

Jeune fille. Copie d'un original inconnu. Attribué à tort à Clouet.

Bowes Museum, Barnard Castle, Angleterre.

*Sophonisba Anguisciola.*

Reine d'Espagne. Ce portrait a figuré au château du Pardo. Inventaire d'Argote de Molina, nº 25. Exécuté en Espagne en 1559. Peut-être ce portrait est-il celui vendu à Londres, en 1869, par Sir Digby Marchworth, acheté par Dunlacher, £ 325.10.

Dans le commerce.

### *Sophonisba Anguisciola.*

Reine d'Espagne. Portrait exécuté à la demande du pape Pie IV et livré en 1561.

Collection Borghèse, Rome.

### *Atelier d'Antonio Moro.*

Reine d'Espagne, vue jusqu'aux genoux. Robe surchargée de broderies et de bijoux, amples secondes manches, fermées par des « puntas ».

Collection Bischofsheim, Londres.
Exposition de l'Art Gallery, Londres, 1909.

### *Antonio Moro?*

Isabelle ou sa sœur, Marguerite de Valois. La reine d'Espagne, selon Bouchot. De face. Debout en pied. Robe de satin cerise très simple, de mode française. De la main droite elle tient le cordon d'or qui enserre sa taille. Exécuté en 1559 ou 1560.

Collection Spiridon, Paris.
Exposition de la Toison d'Or, cat. 1907, n° 108.
Toile, h. $2^{m}14$, l. $1^{m}48$.

### *Attribué à Moro?*

Reine d'Espagne. Portrait vendu à Londres, en 1855, par Bernal à Van Cuyck, £ 47.05.

### *Attribué à Moro?*

Reine d'Espagne. Portrait désigné sous le nom de la « *Bella Isabella* » de Moor, provenant d'une collection française. Vendu à Londres, en 1863, par Browley à Farrar, £ 147.

### *Auteur inconnu.*

Reine d'Espagne. Portrait désigné sous la rubrique « *Fille de Henri III de France, quatrième femme de Philippe II* ». Robe rose. La reine tient d'une main ses gants, de l'autre un mouchoir. Vendu à Londres, en 1866, par Philipp à Anthony. (Peut être douteux comme attribution?)

*Affonso Sanches Coelho.*

Reine d'Espagne, de trois quarts. La tête seule, encadrée d'une petite fraise. Inscription : *Dona Isabel de la Paz despana Caso en gua anno 1560.*

Collection du baron von Tucher, Munich.

*Juan Pantoja de la Cruz d'après Sanches Coelho.*

Reine d'Espagne, de trois quarts. Vue jusqu'aux genoux. Robe de satin noir. Coiffée d'un petit toquet garni d'une petite touffe de plumes blanches. Elle s'appuie sur un fauteuil et tient dans ses mains une fourrure de martre terminée par une chaîne d'orfèvrerie.

Musée du Prado, cat. 1910, n° 1030 (ancien 924).
Toile, h. 1m 19, l. 0m 84.

*Juan Pantoja de la Cruz.*

Reine d'Espagne, de face. En pied. Une main appuyée sur la base d'une colonne, l'autre soutenant un médaillon.

Musée du Prado, cat. 1910, n° 1031 (ancien 925).
Toile, h. 2m 05, l. 1m 23.

*Attribué à S. Coelho.*

Reine d'Espagne. Robe rose. Portrait vendu à Londres, en 1855, par Bernal à Morand.

Dans le commerce?

*Palomino y Velasco.*

Reine d'Espagne. Robe rose. Portrait vendu à Londres par Bernal. Ne peut être qu'une copie d'après un portrait antérieur. (Douteux quant à la personnalité?)

*Sanches Coelho.*

Reine d'Espagne. Portrait vendu à Londres, en 1855, par Bernal à Campbell, £ 215.

Dans le commerce.

---

# ANNE D'AUTRICHE

Reine d'Espagne.

---

*Juan Pantoja de la Cruz.*

Reine d'Espagne, de trois quarts, en pied. Debout. Robe de velours sombre. Les cheveux sont relevés et ornés de plumes blanches et de perles.

Collection des Princes de Lobkowitz,
château de Raudnitz-sur-Elbe, Bohême.

*Affonso Sanches Coelho,*
*peut-être d'après Pantoja de la Cruz.*

Reine d'Espagne. La tête seule et le haut du corsage. Collier supportant l'aigle impérial. Les cheveux relevés simplement.

Musée du Prado, cat. 1910, n° 1140 (ancien 1036).
H. $0^{m}26$, l. $0^{m}28$.

*Auteur inconnu.*

Reine d'Espagne. Copie d'un grand portrait en pied exécuté en Italie : « por uno de los Campis para el gran condestable Colonna ».

Collection Carderera y Solano, Madrid, cat. n° 31.
Toile, h. $2^{m}15$, l. $1^{m}25$.

*Signé : Georgius-Georges Pencz ?*

Anne ou Élisabeth d'Autriche, sa sœur, en pied, debout. Robe de brocart à dessin polychrome de mode française ou allemande.

Couvent des Decalzas reales, Madrid.
Exposition de Madrid 1892, cat. 1893, p. 82
(Salle XV, n° 15).

*Antonio Moro.*

Jeune fille, de trois quarts. Vue jusqu'aux genoux. Robe de velours noir s'ouvrant sur un corsage brodé d'or, sur lequel se détache un collier terminé par l'aigle impérial tenant dans ses serres une perle piriforme. Coiffée d'un petit toquet de velours noir, orné d'une petite touffe de plumes blanches. Une main est gantée, l'autre tient un mouchoir. Exécuté à Anvers en 1570.

Galerie Impériale de Vienne, n° 602.

*Ecole de Sanches Coelho.*

Reine d'Espagne, de trois quarts. Vue jusqu'aux genoux. Même pose que sur le portrait de Moro. Robe de damas blanc crème, brodée de soutaches noires. Les cheveux sont partagés par une raie. Une main est gantée, l'autre tient le « panuelo ».

Musée du Prado, cat. 1910, n° 1141 ; cat. hist. 1872, n° 1037.
H. 1m07, l. 0m80.

---

## CATHERINE-MICHELLE

Infante d'Espagne, Duchesse de Savoie.

---

*Affonso Sanches Coelho.*

Enfant (avec sa sœur Isabelle-Claire-Eugénie), en pied. Robe longue de brocart. Sa sœur lui tend une couronne de fleurs. Vers 1574.

Musée du Prado, cat. 1910, n° 1138 (ancien 1034).
Toile, h. 1m35, l. 1m49.

*Affonso Sanches Coelho.*

Jeune fille, de trois quarts. Vue jusqu'aux genoux. Robe de velours noir, haute toque de velours noir, ornée d'une touffe de plumes et de bijoux. Portrait dit de Catherine-Michelle habillée à la « moscovite ». Vers 1582.

Musée du Prado, cat. 1910, n° 1139 (ancien 1035).
Toile, h. 1m11, l. 0m91.

*Affonso Sanches Coelho.*

Jeune fille. En pied, vêtue d'une robe de velours noir, identique à celle du portrait n° 1139.

Musée du Prado, ce portrait ne porte pas de numéro
sur le dernier catalogue du Musée.

*Juan Pantoja de la Cruz (d'après Coelho).*

Jeune fille, de trois quarts, en buste. Robe de velours noir. Les cheveux relevés très simplement soutiennent une légère aigrette. La main droite est passée sur une chaîne d'or.

Galerie d'Augsbourg, cat. 1905, n° 297.
Toile, h. $0^{m}72$, l. $0^{m}69$.

*Auteur inconnu.*

Jeune fille.

Réserves du Musée de Bruxelles
(cité par H. Hymans).

*Auteur espagnol du XVI^e siècle.*

Jeune fille, en buste. L'infante tient une lettre à la main.

Collection Carderera y Solano, n° 36.

---

## ISABELLE-CLAIRE-EUGÉNIE

Infante d'Espagne, Archiduchesse d'Autriche, Gouvernante des Pays-Bas.

---

*Auteur inconnu de l'école de Madrid.*

Enfant, en buste. Robe de brocart, tons corail et or; collerette de dentelle. Vers 1572.

Collection de M. Maurice Roblot, Paris.
Panneau, h. $0^{m}11$, l. $0^{m}08$.

*Sanches Coelho.*

Enfant (avec sa sœur Catherine-Michelle), en pied. Robe longue de brocart. Elle tend une couronne de fleurs à sa sœur. Vers 1574.

Musée du Prado, cat. 1910, n° 1138 (ancien 1035).
Toile, h. $1^{m}35$, l. $1^{m}49$.

### *Affonso Sanches Coelho.*

Jeune fille, vue jusqu'aux trois quarts, au bas des genoux. Robe de brocart, coiffure agrémentée de perles. Elle tient un mouchoir. Agée de 15 ans d'après l'inscription (1581).

Musée du Prado, cat. 1910, nº 1137 (ancien 1033).
Toile, h. 1m16, l. 1m02.

### *Felipe de Liano.*

Jeune fille, de trois quarts, en pied. Robe de brocart à fond blanc ; haut toquet de velours noir, orné de plumes blanches. Elle tient d'une main la miniature de son père et pose l'autre sur la tête de Madeleine Ruiz. Attribué autrefois à Villandrando et avec raison à Gonzalès. Vers 1584.

Musée du Prado, cat. 1910, nº 861 (ancien 769).
Toile, h. 2m07, l. 1m29.

### *Bartolome Gonzalès ?*

Jeune fille, de trois quarts, en buste. Robe de brocart à fond blanc, haut toquet de velours noir, orné de plumes blanches. Inspiré du portrait de Felipe de Liano.

Anciennement dans la collection de l'infant D. Sébastien de Bourbon.
Vente Pacully, mai 1903, nº 49 du cat.
Collection Traumann, Madrid.
Toile, h. 1m12, l. 0m89.

### *Auteur inconnu de l'école de Madrid.*

Jeune fille, en pied. Robe rouge brodée d'or, volumineuse collerette ; la main droite soutient son collier, l'autre tient un mouchoir. Au fond, une draperie de velours rouge, échappée sur la campagne.

Musée du Prado, cat. 1910, nº 1273 (ancien 1145n).
Toile, h. 1m14, l. 1 m.

### *Auteur inconnu de l'école espagnole.*

Inconnue, probablement Isabelle-Claire-Eugénie, jeune fille. Robe de broché blanc brodée d'or, volumineuse collerette, s'appuie sur un fauteuil ; elle tient un mouchoir.

Musée du Prado, cat. 1910, nº 1270 (ancien 1445i).
Toile, h. 1m19, l. 1 m.

### *Auteur inconnu.*

Jeune fille. Copie ancienne d'un portrait inconnu.

Collection Carderera y Solano, Espagne, cat. nº 34.

*Auteur inconnu de l'école de Madrid.*

Jeune fille. Vue jusqu'au bas de la taille; elle tient un médaillon. Inscription : *Ynfanta donna Isabella*. Copie ancienne d'un original appartenant à la Maison royale d'Italie.

Collection Carderera y Solano, Espagne, cat. nº 33.

*Auteur inconnu.*

Jeune fille? Ce portrait est cité dans les Mémoires de Mlle de Montpensier (éd. Cheruel, 1859, t. IV, p. 430). Il figurait dans la salle à manger du premier château de Choisy. Les portraits de Philippe II et d'Isabelle de Valois, qui y figuraient avec celui de leur fille, font penser que ces tableaux venaient d'Espagne et qu'Isabelle était représentée avant son mariage. Cité encore dans l'état général des tableaux qui étaient au « Magazine de Choisy, le 20 juin 1757 », nº 19.

Disparu.

*Auteur inconnu de l'école de Madrid.*

Jeune fille? en pied. L'infante tient un mouchoir de la main gauche, et étend la main droite d'un geste de protection sur la tête de sa petite sœur, Marie, fille de Philippe II et d'Anne d'Autriche, sa quatrième épouse.

Musée de Versailles, cat. Soulié, nº 4159.
Toile, h. 1m88, l. 1m09.

*Sophonisba Anguisciola.*

Jeune fille. Exécuté à Gênes en 1598 ou 1599.

Disparu.

*Juan Pantoja de la Cruz.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas, de trois quarts. Vue à mi-corps. Robe de brocart blanc brodé d'or. Enorme fraise, diadème de perles. Debout près d'une table, elle tient à la main un éventail fermé. Au fond une ample draperie rouge. Exécuté en 1599.

Ancienne Pinacothèque, Munich, cat. 1908, nº 1278.
Toile, h. 1m29, l. 0m94.

### *Franz Pourbus le Jeune.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas, de trois quarts. En buste. Robe de satin, brodée de rinceaux et de fleurs de lys. Grosse fraise de dentelle. Coiffure élevée, diadème de perles terminé en pointe. Exécuté en 1599 ou au commencement de l'année 1600. Compris probablement dans les œuvres payées par Albert et Isabelle à Franz Pourbus en 1600, avant son départ pour la France.

Disparu.

### *Auteur inconnu.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas, de trois quarts, en buste. Robe de satin blanc, brodée de rinceaux et de fleurs de lys. Grosse fraise de dentelle. Coiffure élevée, diadème de perles terminé en pointe. Copie du portrait de Franz Pourbus. Inscription : *Isabella Clara Eugenia. Archidux Austriæ Ph. F. Isab., Henr. II Gall. Reg. F. — In. 1600 Obit — Nat. 1566 Ipso Scta. Clara 12 Aug. — Autograph apud Pictorem Cel ebrem F. Porbus, ad vivum defict.* Peinture sur vélin.

Recueil de Gaignières. Bibliothèque Nationale, Paris.

### *Martin De Vos.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas. Exécuté avant 1603.

Collection de M. le Marquis de la Boëssière-Thiennes, Bruxelles.
Toile, h. $1^{m}10$, l. $0^{m}90$

### *Octave van Veen dit Otho Voenius.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas, de trois quarts. En buste. Robe de satin blanc, brodée d'or. Grosse fraise. Attribué longtemps à P. Pourbus. Exécuté en 1606.

Galerie Royale d'Hampton Court, cat. 1898, n° 343.

### *Auteur inconnu, d'après Otho Voenius.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas, de trois quarts. En buste. Exécuté d'après le portrait d'Hampton Court.

Musée de Bruxelles, cat. 1908, n° 483.
Toile, h. $2^{m}30$, l. $1^{m}23$.

*Attribué à P. Pourbus le Jeune.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas, en pied. Robe de satin blanc unie, galonnée d'or.

Bowes Museum, Barnard Castle, Angleterre.

*Auteur inconnu.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas. Vue jusqu'aux coudes. De face, la tête inclinée vers la gauche. Robe brodée d'or et d'argent, fraise godronnée. Coiffure de velours noir ornée de plumes rouges.

Attribué faussement par le catalogue à Antonio Moro.

Palais Royal d'Hampton Court, cat. 1909, n° 622.

*Auteur inconnu de l'école de Madrid.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas. En pied. Robe de satin blanc uni, galonnée d'or. Réplique libre du portrait du Bowes Museum.

Musée de Versailles, cat. Soulié, n° 3240.
Toile, h. 2m60, l. 1m01.

*Auteur inconnu de l'école flamande.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas. En buste. Petit portrait.

Musée de Versailles, cat. Soulié, n° 3241.
Cuivre, h. 0m36, l. 0m28.

*Auteur inconnu de l'école flamande.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas. En buste. Petit portrait.

Musée de Versailles, cat. Soulié, n° 3158.
Toile, h. 0m66, l. 0m50.

*Auteur inconnu de l'école flamande.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas.

Collection Carderera y Solano, Espagne, cat. n° 35.

*P. P. Rubens.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas, de trois quarts. En buste, assise sur une terrasse. Grosse fraise, haute coiffure ornée de perles ; elle tient un éventail déplié. Paysage de J. Breughel. Exécuté entre 1618 et 1620.

Musée de Madrid, cat. 1910, n° 1684 (ancien 1605).
Toile, h. 1m12, l. 1m75.

*P. P. Rubens.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas, de face. Assise dans un fauteuil, l'infante tient un éventail. Au fond, une draperie de velours sombre.

Original du portrait suivant.

Disparu.

*Auteur inconnu, d'après Rubens.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas, de face, vue à mi-corps. Représentée comme fondatrice de la Confrérie royale et chevalière des Escrimeurs de Saint-Michel, fondée à Gand en 1613. Copie du portrait précédent.

Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle, cat. 1910, n° 938, p. 307.

*École de Rubens.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas, de trois quarts. En pied. Assise dans un fauteuil au milieu d'un appartement orné de colonnes et de draperies rouges. Elle tient un éventail.

Vente du marquis de Salamanca, Paris 1867, cat. n° 20.
Dans le commerce.
Toile, h. 2m, l. 1m19.

*D'après P. P. Rubens.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas, en pied. Debout, la main appuyée au dossier d'un fauteuil. Copie d'un original cité par Max Rooses (*L'œuvre de P. P. Rubens*, Anvers 1888, vol. IV, p. 195, n° 969).

Collection du comte de Mérode, Bruxelles.

*P. P. Rubens.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas. Portrait relaté dans l'inventaire mortuaire de l'atelier de Rubens, n° 152 (Max Rooses, *ouv. cité*, vol. IV, p. 117, n° 878).

Disparu.

*P. P. Rubens.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas, de trois quarts. En buste. Robe noire, elle tient un éventail. Inscription : *Isabel Clara Eug. Hisp. Inf. Belg. et Burg. Princ.* Exécuté en 1635, après la mort de l'archiduchesse, pour décorer l'arc de triomphe philippien, élevé en l'honneur de l'entrée à Bruxelles du Cardinal-infant D. Fernando.

Musée de Bruxelles, cat. 1908, n° 384.
Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle, cat. 1910, n° 291.
Toile, h. 1m30, l. 1m05.

*P. P. Rubens.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas, vue de profil. Robe de satin blanc, manteau de Cour de velours jaune; elle tient un bréviaire à la main; sa position semble indiquer qu'elle est agenouillée. Cité par Smith en 1830, comme faisant partie de la collection Van Dam à Utrecht. Relevé par Max Rooses (*ouv. cité*, v. IV, p. 197, n° 970).

Disparu.
Panneau, h. 0m92, l. 0m70.

*P. P. Rubens.*

Archiduchesse d'Autriche. Gouvernante des Pays-Bas. Volet du tableau intitulé : *« Sainte Ildefonse recevant la chasuble de la main de la Vierge »*.

Musée Impérial de Vienne, cat. 1884, n° 1150.
Toile, h. 3m52, l. 2m36.

*P. P. Rubens.*

Veuve. Gouvernante des Pays-Bas, de trois quarts. Vue à mi-corps; vêtue de l'habit des Clarisses; elle est drapée dans son voile de religieuse. Exécuté en 1625, à Anvers, pendant le siège de Breda, selon la dédicace de la gravure de Pontius.

Collection de Lord Aldenhand, Londres.
Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle, cat. 1910, n° 375.
Toile, h. 1m19, l, 0m87.

*Antoine Van Dyck.*

Veuve. Gouvernante des Pays-Bas, en pied. Revêtue de l'habit des Clarisses. Elle tient le bout de son voile. Au fond une colonne que découvre une ample draperie.

Musée de Turin, n° 351.
Toile, h. $1^{m}83$, l. $1^{m}21$.

*Antoine Van Dyck.*

Veuve. Gouvernante des Pays-Bas. La tête seule, grandeur naturelle, entourée des voiles religieux. Fond uni.

Musée de Parme.

*Antoine Van Dyck.*

Veuve. Gouvernante des Pays-Bas, en pied. Revêtue de l'habit religieux. Fond uni.

Galerie Liechtenstein Vienne, cat. 1884, n° 799.
Toile, h. $1^{m}09$, l. $0^{m}89$.

*Antoine Van Dyck.*

Veuve. Gouvernante des Pays-Bas. Vue jusqu'au bas de la taille. Revêtue de l'habit religieux.

Musée du Louvre, cat. 1903, n° 1970.
Toile, h. $1^{m}11$, l. $1^{m}11$.

*Antoine Van Dyck.*

Veuve. Gouvernante des Pays-Bas. Vue jusqu'au bas des genoux. Revêtue de l'habit religieux. Au fond, une colonne que découvre une draperie.

Collection de l'Earl of Hopetoun, Edimbourg.

*Antoine Van Dyck.*

Veuve. Gouvernante des Pays-Bas. Grisaille, inspirée des portraits peints.

Collection du duc de Buccleuch.

*Antoine Van Dyck.*

Veuve. Gouvernante des Pays-Bas. Grisaille, inspirée des portraits peints.

Collection de M. Léon Bonnat, Paris.
Exposition Van Dyck, Anvers 1899, n° 60.
Panneau, h. $0^{m}25$, l. $0^{m}20$.

## TABLEAUX REPRÉSENTANT DES SCÈNES DE LA VIE D'ISABELLE-CLAIRE-EUGÉNIE

---

### *Jean Breughel III de Velours.*

Jean Breughel, dans son tableau intitulé *« La Vue »*, reproduit un portrait peint d'Albert et d'Isabelle, d'après Rubens.

Musée du Prado, cat. 1910, n° 1394 (ancien 1288).

### *Willem Van Haecht le Jeune.*

Albert et Isabelle sont assis dans l'atelier de Cornelis Van der Geest, signé et daté 1628.

Collection de lord Hustingfield, Birmingham.
Exposition de la Toison d'Or, Bruges, cat. 1907, n° 173.

### *Franz Pourbus, en collaboration avec F. Franken II.*

*Un bal à la Cour des Archiducs.* Albert et Isabelle sont assis à gauche et regardent danser les couples royaux.

Mauritshuis, La Haye.
Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle, cat. 1910, n° 280.

### *Antoine Sallaert.*

Isabelle abat l'Oiseau, au tir du Grand Serment, le 15 mai 1615.

Musée de Bruxelles, cat. 1908, n° 408.
Toile, h. 1m 80, l. 3m 38.

### *Auteur inconnu de l'école flamande.*

Isabelle abat l'Oiseau, sur la place d'Armes de Gand, le 5 août 1618.
Gilde des couleuvriers-arquebusiers, dite chef-confrérie de Saint-Antoine, Gand.

Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle, cat. 1910, n° 952, p. 308.

*Auteur anversois, second quart du XVII^e siècle.*

Réception de la reine de France, Marie de Médicis, au Werf, à Anvers, le 4 août 1631.

Musée d'Anvers, cat. 1905, n° 636.
Panneau, h. 0m64, l. 0m94.
Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle, cat. 1910, n° 957, p. 309.

*Auteur anversois, second quart du XVII^e siècle.*

Réception de Marie de Médicis à Anvers. Grande et faible copie du tableau précédent.

Musée d'Anvers, cat. 1905, n° 632.
Toile, h. 1m13, l. 2m22.

---

# LISTE DES PEINTRES AUTEURS DE PORTRAITS D'INFANTES AVEC LEURS ŒUVRES

---

ALLORI LE VIEUX. — Marguerite de Parme.

AMBROISE (Maître). — Eléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France.

ANGUISCIOLA (Sophonisba). — Marie d'Autriche, impératrice. Isabelle de Valois, reine d'Espagne ; deux portraits. Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche.

AUTEURS INCONNUS.

*(Fin du XV^e siècle.)* — Double portrait de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle. Jeanne la Folle.

*(Première partie du XVI^e siècle.)* — Eléonore d'Autriche, portrait cité dans l'inventaire du château de Turnhout. Id., portrait connu par la gravure de Peter de Jode. Isabeau d'Autriche, reine de Danemark (copie moderne d'un portrait disparu). Isabelle de Portugal, impératrice, petit panneau. Id., grand portrait, cité dans l'inventaire du château de Turnhout.

Des Écoles : Allemande. — Isabelle de Portugal, impératrice.

Anversoise. *(Premier quart du XVII^e siècle.)* — Deux portraits d'Isabelle-Claire-Eugénie, représentée dans la scène de réception de Marie de Médicis, au Werf.

Bourguignonne. *(Fin du XV^e siècle.)* — Double portrait de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle.

Espagnole. *(Fin du XV^e siècle.)* — Jeanne la Folle, miniature du manuscrit de Marcuello.

*(XVI^e siècle.)* — Eléonore d'Autriche. Id. Isabelle de Portugal, copie ancienne d'après Sanches Coelho. Id., copie ancienne d'après Titien. Marie d'Autriche, impératrice. Isabelle de Valois, reine d'Espagne. Catherine-Michelle, duchesse de Savoie, deux portraits. Isabelle-Claire-Eugénie, en pied. Id., moitié corps. Id. (a appartenu à M^lle de Montpensier). Id., en pied. Id. Id., avec sa sœur Marie. Id. (auteur flamand ou espagnol?), Id. (auteur hispano-italien?).

Flamande. *(XVI^e siècle.)* — Jeanne la Folle, volet du triptyque de Zieriekzee. Id., en buste. Id., miniature de son Livre d'heures. Eléonore, Marie, Isabeau d'Autriche, enfants. Eléonore, Marie, Isabeau et Catherine d'Autriche, enfants. Marie d'Autriche, reine de Hongrie, portrait cité dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche. Id., portrait à la gouache. Id., sept portraits connus par les commandes. Id., portrait cité dans l'inventaire du château de Belœil. Isabeau d'Autriche, reine de Danemark, portrait à la gouache. Catherine d'Autriche, reine de Portugal, et sa belle-fille, Jeanne, princesse de Portugal, tableau votif. Marie d'Autriche, impératrice, deux copies réduites du portrait d'Antonio Moro. Id., portrait attribué à Antonio Moro par le catalogue du Musée du Prado, 1910. Isabelle-Claire-Eugénie, portrait attribué faussement à Antonio Moro. Id., deux portraits en buste, sur cuivre. Id. Id., copie d'après Rubens. Id., représentée tirant l'Oiseau.

Française ou franco-flamande. *(XVI^e siècle.)* — Eléonore d'Autriche, enfant. Id., reine de Portugal ou de France, en buste. Isabelle de Valois, enfant. Id., jeune fille.

Lombardo-vénitienne. *(XVI^e siècle.)* — Anne d'Autriche, reine d'Espagne, copie ancienne. Marguerite de Parme (la duchesse de Florence), la tête seule. Id., assise. Id., en pied, peut être de F. Barrocio?

Portugaise. *(XVI^e siècle.)* — Catherine d'Autriche, attribué à Sanches Coelho? Marie de Portugal, infante de Portugal, deux portraits. Isabelle de Portugal, enfant, sur le tableau votif intitulé «Fons vitae». Marie de Portugal, infante d'Espagne, vers 15 ans. Id., en buste.

Souabe. — Double portrait de Louis II, roi de Hongrie, et de sa fiancée Marie d'Autriche.

d'Utrecht. — Marie d'Autriche, reine de Hongrie, en veuve, deux portraits.

BREUGHEL (Jean). — Reproduit dans son tableau intitulé « La Vue » un portrait inconnu d'Albert et d'Isabelle-Claire-Eugénie, de Rubens.

COELHO, *voyez* Sanches.

CORNELIZ (L.). — Isabeau d'Autriche.

CORNELIZ (Willem). — Éléonore d'Autriche.

CRANACH (Lucas). — Jeanne la Folle et Charles-Quint enfant? Portraits désignés sous ces noms à la vente Edwards.

CRISTOVAL LOPEZ. — Catherine d'Autriche.

DYCK (Antoine van). — Isabelle-Claire-Eugénie, veuve, revêtue de l'habit religieux ; cinq portraits (il est difficile de connaître l'original). Id., deux portraits en grisaille.

GUILLAUME ou GUILLERME (Maître). — Isabelle de Portugal.

GONZALÈS (Bartolomé). — Isabelle-Claire-Eugénie, jeune fille.

GONZALÈS (École de Bartolomé). — Isabelle-Claire-Eugénie, jeune fille.

GOSSAERT (Jan), dit DE MABUSE. — Jeanne la Folle, en buste. Id., en buste. Éléonore d'Autriche, deux portraits exécutés en 1516. Id., portrait attribué soit à Clouet, soit à Gossaert. Isabeau d'Autriche, en Madeleine? attribué aussi à van Orley.

HAECHT (Wilhem van). — Les Archiducs Albert et Isabelle dans l'atelier de Cornelis van der Geest.

HEERE (Lucas de). — Scène allégorique qui réunit Henri VIII, Marie Tudor et Philippe II.

LATHAM (Jacob van). — Jeanne la Folle, en donatrice.

LIANO (Felipe de). — Isabelle-Claire-Eugénie (attribué aussi à Gonzalès et à Villandrando).

LUCAS (Maître). — Isabelle de Portugal, deux miniatures.

MAITRE DES DEMI-FIGURES DE FEMMES (le)?? — Peut-être Éléonore d'Autriche? Tableau connu sous le nom de « La Peseuse d'or ».

MAITRE DE LA MORT DE MARIE (LE)? — Éléonore d'Autriche.

MIGUEL (Maestro). — Jeanne la Folle. Id., copie ancienne d'après Maestro Miguel.

MORO (ANTONIO). — Éléonore d'Autriche. Marie d'Autriche, reine de Hongrie. Marie de Portugal, infante de Portugal. Catherine d'Autriche. Marie d'Autriche, impératrice. Jeanne d'Autriche, princesse de Portugal et de Brésil. Marguerite de Parme. Id. (esquisse). Marie Tudor. Id., trois portraits attribués à Antonio Moro. Isabelle de Valois ou Marguerite de Valois, sa sœur? Anne d'Autriche, reine d'Espagne.

MORO ou SANCHES COELHO? — Catherine d'Autriche.

MORO (attribués à). — Trois portraits de Marie Tudor et deux d'Isabelle de Valois, passés en vente à Londres.

MORO (Atelier de). — Plusieurs portraits de Marie Tudor passés dans le commerce. Trois portraits d'Isabelle de Valois. Deux portraits de Jeanne d'Autriche.

MOSTAERT (JAN). — Marie d'Autriche, reine de Hongrie.

OLANDA (FRANCISCO DE). — Marie de Portugal, infante d'Espagne, miniature allégorique? Isabelle de Portugal. Catherine d'Autriche, en pied. Id., petit portrait. Marguerite de Parme.

ORLEY (BERNARD VAN). — Deux portraits d'Éléonore d'Autriche, jeune fille. Trois portraits d'Isabeau d'Autriche.

PALOMINO Y VELASCO. — Isabelle de Valois, copie d'après un portrait du temps.

PANTOJA DE LA CRUZ (JUAN). — Catherine d'Autriche. Marie de Portugal, infante d'Espagne. Marie d'Autriche, impératrice. Jeanne d'Autriche. Id. (avec inscription). Marguerite de Parme. Id., réplique du portrait précédent. Isabelle de Valois (d'après Sanches Coelho). Id., en pied. Anne d'Autriche, reine d'Espagne. Catherine-Michelle, duchesse de Savoie. Isabelle-Claire-Eugénie.

PENCZ (GEORGES)? — Signé « Giorginus ». Anne d'Autriche, jeune fille, ou Élisabeth d'Autriche, sa sœur?

POURBUS l'Ancien (attribué à). — Marie d'Autriche, impératrice.

POURBUS (Franz) et F. FRANCKEN II. — Un bal de Cour. Les archiducs Albert et Isabelle regardent danser.

POURBUS (Franz) le Jeune. — Isabelle-Claire-Eugénie. Id., portrait peint sur vélin.

RUBENS (P. P.). — Isabelle de Portugal, impératrice, d'après Titien. Id., avec Charles-Quint (sur une même toile), d'après Titien. Isabelle-Claire-Eugénie assise sur une terrasse, paysage de Breughel. Id., quatre portraits. Id., deux portraits, en donatrice. Id., veuve, revêtue de l'habit religieux.

RUBENS (Atelier de). — Isabelle-Claire-Eugénie, en pied.

SALLAERT (Antoine). — Isabelle-Claire-Eugénie abat l'Oiseau.

SANCHES COELHO (Affonso). — Isabelle de Portugal. Catherine d'Autriche. Id. Id., en donatrice. Id., la tête seule. Marie d'Autriche, impératrice, jeune fille. Id., reine de Bohême (d'après Moro). Jeanne d'Autriche, jeune fille. Marguerite de Parme. Isabelle de Valois. Id., la tête seule. Id. (signé). Anne d'Autriche. Id., la tête seule. Isabelle-Claire-Eugénie et sa sœur Catherine-Michelle, enfants, ensemble. Isabelle-Claire-Eugénie, jeune fille. Catherine-Michelle, jeune fille. Id., en pied.

SANCHES COELHO (attribué à). — Anne d'Autriche.

SANCHES COELHO (École de). — Isabelle-Claire-Eugénie, enfant.

Copies anciennes d'après Sanches Coelho.

Deux portraits de Jeanne d'Autriche.

SANCHES COELHO (Auteur inconnu de l'école de). — Jeanne la Folle, en pied, portrait reconstitué.

TITIEN. — Marie d'Autriche, reine de Hongrie. Le tableau intitulé « La Gloria » contient les portraits de l'impératrice Isabelle, de Marie d'Autriche, reine de Hongrie, et d'Éléonore d'Autriche. Isabelle de Portugal (d'après Sanches Coelho). Marie d'Autriche, reine de Bohême. Marguerite de Parme. Id. ou copie ancienne?

VERMEYEN (Jean), VERMAY ou JUAN DE MAYO. — Marie d'Autriche, reine de Hongrie.

VILLANDRANDO (Rodrigo de). — Marguerite de Parme.

VOENIUS (Otto). Octave van Veen. — Isabelle-Claire-Eugénie, attribué à Pierre Pourbus. Id. (copie d'après Otto Voenius).

VOS (Martin de). — Isabelle-Claire-Eugénie.

---

# APPENDICE

# ARGOTE DE MOLINA
# ET LES TABLEAUX DU PARDO [1]

Il n'est peut-être pas inutile de mettre à la disposition de ceux qui s'intéressent à l'art du XVI^e siècle en Espagne un texte souvent cité, mais très incomplètement étudié jusqu'à présent. Dans sa description du Pardo, Argote de Molina nous a transmis, en effet, de précieux renseignements sur la peinture à la Cour de Charles-Quint et de Philippe II, notamment sur les trois grands portraitistes : Titien, Antonis Mor (Antonio Moro) et Sanchez Coello.

Cette description se trouve à la fin d'un traité de vénerie composé par ordre du roi Alphonse XI vers 1340 et dont Argote de Molina donna une édition à Séville en 1582. [2] Les quatre-vingt-onze premiers feuillets reproduisent, en le rajeunissant, le texte du vieux traité; les vingt-cinq derniers contiennent un « Discours sur le livre de la Vénerie », avec des suppléments qui sont l'apport personnel d'Argote.

Nous avons reproduit l'orthographe de l'édition originale, sauf lorsqu'elle est manifestement fautive. [3] Le texte, peu accessible en raison de son archaïsme

[1] Nous devons une reconnaissance particulière à M. André Boulanger, élève de l'École normale supérieure, qui a bien voulu nous aider dans le relevé et la traduction du texte d'Argote.

[2] *Libro de la Monteria que mando escrevir el muy alto poderoso rey don Alonso de Castilla y de Leon ultimo deste nombre acrecentado por Gonçalo Argote de Molina* + *Discurso sobre el libro de la Monteria...autor Gonzalo Argote de Molina. — En Sevilla por Andrea Pescioni* (1582). Petit in-f°. Une réédition de ce livre a été donnée à Madrid en 1882, chez Rivadeneira, par D. José Gutiérrez de la Vega (4° vol. de la *Biblioteca Venatoria*). L'édition de 1582 est très rare. La Bibliothèque nationale en possède deux exemplaires : S. 552 et 1520. Cf. Brunet, *Manuel du libraire*, 5° éd., t. I, p. 420.

[3] Exception faite pour les abréviations, que nous avons développées, faute des caractères typographiques nécessaires.

et de son incorrection, est accompagné d'une traduction française et suivi d'un commentaire qui s'efforce de résoudre ou du moins de poser nettement les nombreux problèmes que soulève le texte.

## TRADUCTION

A deux lieues de Madrid est situé le Pardo, maison de plaisance de Sa Majesté, qui se dresse au milieu d'un bois près du Rio Mançanarès. La maison est de forme carrée, flanquée aux angles de quatre tours avec un riche fenêtrage, qui ont, dans le haut de chacune d'elles, des chapiteaux [1] et des crochets. Tout autour est un fossé large au fond duquel se trouvent un grand nombre de compartiments, avec des vases et des caisses d'herbes médicinales et de fleurs exotiques, très curieusement tirées de divers pays. Les parois de la douve sont ornées de jasmins, de lierre et de roses ; et dans chaque coin une fontaine d'eau jaillit par des mascarons de pierre. On entre dans le château par deux ponts de pierre que nécessite la douve. A leur partie inférieure se trouvent deux cages fermées par des réseaux de fil d'archal très fin ; un grand nombre de petits oiseaux, par leurs concerts doux et harmonieux, ajoutent à l'agrément de ce lieu. Sur la façade est une horloge dont l'aiguille indique l'heure pour la campagne et le château. Elle sonne par trois cloches, qui par leur musique concertée annoncent les heures, et servent également à sonner les quarts. Ce château est en pierre grise... ; il comporte deux galeries, haute et basse, l'une à l'entrée, l'autre sur la façade. Sur les murs de chaque côté, on voit peints deux cercles, dont l'un marque

## DESCRICION DEL BOSQUE Y CASA REAL DEL PARDO

De la casa del Pardo hace un breve discurso, para noticia de su curiositad.

A dos leguas de Madrid esta el Pardo, casa de plazer de su Magestad, plantada en medio de un Bosque junto al Rio Mançanares... La casa es en figura quadrada, y en las esquinas della quatro Torres con rico ventànaje, y en lo alto de cada una sus Chapiteles y Harpones, y en torno una ancha cava, y enel fondo della muchos compartimientos, Vasos y Macetas de yervas medicinales, y Flores estrañas, traydas con mucha curiosidad de diversas regiones, adornadas las paredes de la Cava con Iazmines, Yedra y Rosas, y en cada esquina una fuente de agua que por Maxcarones de Piedra sale. Entra se en la casa por dos puentes de piedra, que se causan de la Cava : y de baxo dellas estan dos aposentos con sutiles redes de Arambre defendidos, donde gran numero de Paxaricos con dulce y concertada armonia, hazen aquel lugar mas agradable. En la portada esta un Relox con su mostrador que por la parte del Campo y de la casa enseña las horas, tocando tres campanillas, que con Musica concertada son precursoras de la hora, serviendo juntamente de tocar los quartos. Es la Casa labrada de Piedra Parda..., con dos Corredores alaltos y baxos, et uno en la entrada, y el otro a la frontera, y en las paredes de los lados se ven pintados dos Circulos en cada una, que el uno muestra por la sombra del Sol las horas del Dia, y el otro

[1] Le mot *chapitel*, doublet de *capitel*, est restreint au sens de : sommet d'une tour pyramidale.

par l'ombre du soleil les heures du jour, et de l'autre les phases des planètes. — Tout l'appartement du bas est réservé aux services du château, car Sa Majesté habite toujours en haut. Dans la première salle du haut, on voit une foule de tableaux sur bois et sur toile. Sur la porte est peint à l'huile, de la main du grand Titien, Jupiter métamorphosé en satyre qui contemple la beauté de la magnifique Antiope endormie. On voit plus loin, de la main d'Antonio Moro, deux portraits de deux fillettes : l'une allemande, qui, avec ses cheveux blonds hérissés, fait une étrange figure ; l'autre, quoique en bas âge, a le menton aussi garni de poils que l'a communément un homme de trente ans. Plus loin, un autre tableau, du même Moro, représente un marchand de soufflets de Flandre, qui, avec son gros ventre, son étrange mine et son costume rustique, fait un merveilleux personnage. Il est entouré des instruments de son métier; une vieille femme et une belle fille lui apportent leurs soufflets pour qu'il les répare.

De la main de Hieronimo Bosco, peintre de Flandre, fameux par l'étrangeté de sa peinture, on voit huit tableaux. L'un d'eux représente un singulier gamin, né en Allemagne, qui, à trois jours, paraissait âgé de sept ans, et qui, avec sa taille et son visage hideux, fait une bien étonnante figure; sa mère est en train de l'envelopper dans ses langes.

Les autres représentent des Tentations de saint Antoine. En face se voit une toile peinte à la détrempe, qui représente Fontainebleau, château de plaisance des rois de France, construction admirable et imposante.

On y voit aussi représentés les fêtes et triomphes de Binz, que la reine Marie et

las de los Planetas. Todo el aposento baxo es de los Officiales de la casa, porque su Magestad a siempre se aposenta en lo alto della. En la primera Sala alta se ven muchos Tableros, y Lienços de pintura : sobre la puerta esta pintado al Olio de mano del gran Ticiano, Iupiter convertido en Satiro, contemplando la belleza de la hermosa Antiopa, que esta dormida. Vese mas adelante, de mano de Antonio Moro, dos retratos de dos muchachas, la una Alemana que con et Cabello Ruvio erizado, representa una estraña figura. La otra, que siendo de poca edad, tenia la Barbva tan poblada de Cabellos, como tiene comunmente un hombre de treynta años. A esta sigue otra tabla del mismo Moro, del Retrato de un Folletero de Flandes, que con gran Barriga estrano rostro y Villanissimo vestido, haze un maravilloso personaje, con los instrumentos de su Officio, y una Vieja y una Hermosa que le llevan a adereçar sus fuelles.

De mano de Hieronimo Bosco pintor de Flandes famoso, por los disparates de su pintura : se ven ocho tablas la una dellas de un estraño muchacho que nascio en Alemania que siendo de tres dias nacido, parescia de sicte años, que ayudado con feyssimo talle y gesto, es figura de mucha admiracion a quien su madre esta emboluiendo en las mantillas. Las otras tablas son de tentaciones de Sant Anton.

En la frontera se vee un lienço al temple del retrato de Fonte-Nebleu, casa de plazer de los Reyes de Francia, de mucha admiracion y grandeza.

Aqui se ven los retratos de la fiestas y triumphos de Binz que la Reyna Maria, y los estados de Flandes hizieron al Rey nuestro señor, quando siendo principe, passo a aquellos estados, de quien Christoval Calvete de stella doctissimamente escrivio un Itinerario llamado el viaje del Principe,

les États de Flandre organisèrent en l'honneur du roi notre seigneur, lorsque, étant encore prince, il se rendit dans ce pays. Christoval de Calvete de Stella a écrit fort doctement l'itinéraire qu'il suivit sous le titre de « Le voyage du Prince », où il fait mention de ces fêtes et où le lecteur curieux peut en trouver le récit.

De cette salle on passe en un corridor, d'où la vue découvre ce vaste bois, peuplé d'animaux divers, de chevreuils, de daims, de lièvres et de lapins, fort peu sauvages et qu'on voit entre les arbres en train de paître, de courir et de sauter ; on y voit encore une foule d'autres animaux, des chats sauvages, des loups, des renards, en grande abondance, sans parler des aigles, des milans, des corbeaux, des pies, des perdrix, des hérons et des canards, et des oiseaux de presque toutes espèces qui fendent l'air et jouissent à leur fantaisie de cet agréable site.

On voit dans ce corridor, peint sur toile de la main d'Antonio de las Viñas, peintre flamand de valeur, les grandes îles et terres de la Zélande avec toutes leurs villes, ports, fleuves, rivières et digues, avec toute la mer qui laisse voir le grand royaume d'Angleterre. Dans l'un des corridors intérieurs se trouve la chapelle royale avec des ouvrages de stuc éclatant de blancheur : on y voit un retable de la descente de croix, copie d'un retable que possède Sa Majesté à Saint-Laurent-le-Royal, de la main de Maître Miguel, peintre flamand, que la Reine Marie envoya de Louvain à Sa Majesté.

Du corridor de la campagne, on va à un salon carré dont le plafond est peint de vues perspectives très curieuses de la main de Pelegrin, verrier de Sa Majesté, excellent mathématicien et horloger.

donde destas fiestas se haze memoria, y las puede ver curioso lector. Desta salla se passa a un Corredor, cuy vista descubre aquel espacioso Bosque, probablo de diversidad de animales, Corços, Gamos, Liebres y Conejos, que no muy zahareoñs por entre aquellos arboles se ven andar paciendo, corriendo y saltando, y otros muchos animales, como son Gatos monteses, Lobos y Zorras, de que tambien ay abundancia, sin la diversidad de Aguilas Milanos, Cuervos, Picaças, Perdizes, Garças y Anades, y casi todos los generos de aves, quel ayre cortan, gozando de aquel ameno sitio a su aluedrio.

Vese en este Corredor, pintado en lienço, de mano de Antonio de las Viñas Flamenco, pintor valiente, las grandes islas y tierras de Zelanda, con todas sus Villas, Puertos, Rios, Riberas, y Diques, con todo el Mar, que descubre el grand Reyno de Inglaterra. En uno de los Corredores de dentro, esta la Capitalla Real labrada de Estuco blanquissimo, y en ella un Retablo del descendimiento de la Cruz, contrahecho a otro que su Magestad tiene en San Lorenço el Real, de mano de Maestre Miguel Pintor Flamenco, que la Reyna Maria imbio a su Magestad de Lovayna.

Del Corredor del Campo, se va a un aposento quadrado el techo del qual esta Pintado de Prespetiva, de estrañissima pintura del mano de Pelegrin, Vedriero de su Magestad, excellente Mathematico y Reloxero.

Sobre la Chimenea deste aposento esta une tabla, donde se vee pintado el gran Duque Carlos de Borgoña, que va a caça con la Duquesa y sus damas y Cavalleros, vestidos todos de blanco, con estraños trages, y tocados, a la usança de aquellos estados.

Adelante deste aposento esta otro labrado de Estuco, pintado todo de Perspetiva y comparti-

Sur la cheminée de cet appartement se trouve un tableau où l'on voit peints le
60 grand-duc Charles de Bourgogne qui va à la chasse avec la Duchesse et ses dames et ses cavaliers, tous vêtus de blanc, avec des costumes et des toques curieuses, à la mode de ces pays-là.

Plus loin, dans cet appartement, est un autre ouvrage de stuc, peint tout entier de perspectives et divisé en compartiments, semblables pour la couleur et la forme à ces
65 cabinets de bois incrusté qui viennent d'Allemagne, et la porte fermée, elle se trouve cachée par la peinture de telle manière qu'on ne saurait deviner son emplacement. De là on passe à la salle royale des portraits, dans le haut de laquelle on voit placés, dans des frises dorées, quarante-cinq portraits de princes, dames et gentilhommes, dans l'ordre suivant :

70 1. Le très invincible Charles-Quint, empereur d'Allemagne et roi d'Espagne, T.
2. L'impératrice dona Isabelle, sa femme, T.
3. Sa Majesté catholique le roi don Philippe, notre Sire, roi d'Espagne, deuxième de ce nom, T.
75 4. Dona Catalina, impératrice d'Allemagne, femme de Maximilien, second de ce nom, A. M.
5. Dona Joanna, princesse de Portugal, fille de Charles-Quint, femme du prince don Juan, A. S.
6. Dona Catalina, reine de Portugal, femme du roi don Juan III, A. S.

mientos del color y forma de los Escritorios de encaxes de madera que traen de Alemaña. Y cerrado la puerta, queda encubierta de tal manera con la pintura, que no se atina con su lugar.

De aqui se passa a la Sala Real de los Retratos, donde por lo alto della metidos en sus Frisos dorados, se veen quarenta y siete Retratos de los Principes, Damas et Caballeros siguientes por esta orden.

1. El Invictissimo Carlo quinto, Emperador de Alemania y Rey de España. T.
2. La Emperatriz Doña Ysabel su muger. T.
3. La Magestad Catholica del rey don Phelippe nuestro señor, Rey de España, segundo deste nombre. T.
4. Doña Cathalina, Emperatriz de Alemania, muger de Maximiliano segundo deste nombre. A. M.
5. Doña Ioanna Princesa de Portugal, Hija de Carlo quinto, muger del Principe don Joan. A. S
6. Doña Cathalina Reyna de Portugal, muger del Rey don Ioan tercero. A. S.
7. Don Ioan, Principe de Portugal, Padre del Rey Don Sebastian. A. M.
8. Don Luys Infante de Portugal. A. M.
9. La Infanta doña Maria de Portugal. A. M.
10. Emanuel Philiberto, Duque de Saboya. T.
11. Madame Margarita Inglesa. A. M.
12. Milora Dormer Inglesa, Duquesa de Feria. A. M.
13. La Condesa de Belduch. M. L.

80 7. Don Juan, prince de Portugal, père du roi don Sébastien, A. M.
8. Don Louis, infant de Portugal, A. M.
9. L'infante dona Maria de Portugal, A. M.
10. Emmanuel Philibert, duc de Savoie, T.
11. Madame Marguerite d'Angleterre, A. M.
85 12. Milady Dormer, Anglaise, duchesse de Feria, A. M.
13. La comtesse de Belduch, M. L.
14. La fille de l'Amiral d'Angleterre, M. L.
15. Le duc Dolfoch, fils du roi de Danemark, A. M.
16. Don Fernand Alvarez de Tolède, grand-duc d'Albe, T.
90 17. Ruy Gomez de Silva, prince d'Éboli, duc de Pastrana, grand chambellan du roi notre Seigneur, A. M.
18. Don Juan de Benavides, marquis de Cortès, A. M.
19. Don Louis de Carvajal, fils aîné de la Maison de Xodar, A. M.
20. Don Louis Mendez de Haro, marquis del Carpio, A. S.
95 21. Don Diego de Cordoue, premier écuyer de Sa Majesté, A. S.
22. Antonio Moro, natif d'Utrecht, ville de Hollande, peintre très fameux, par lui-même, A. M.
23. Le seigneur don Juan d'Autriche, A. S.
24. Don Carlos, prince d'Espagne, fils du roi Philippe notre seigneur, A. S.
100 25. Dona Isabelle, reine d'Espagne, troisième femme du roi don Phi-

14. La hija del Almirante de Inglaterra. M. L.
15. El duque Dolfoch, hijo del Rey de Dinamarca. A. M.
16. Don Fernando Alvarez de Toledo, Gran duc de Alva. T.
17. Ruy Gomez de Silva, Principe de Eboli, Duque de Pastrana, sumilier del Corps del Rey nuestro señor. A. M.
18. Don Ioan de Benavidęs, Marques de Cortes. A. M.
19. Don Luys de Carvajal, Primogenito de la casa de Xodar. A. M.
20. Don Luys Mendez de Haro, Marques del Carpio. A. S.
21. Don Diego de Cordova Primer Cavallerizo de su Magestad. A. S.
22. Antonio Moro, Natural de Utrec civdad en Olanda, Pintor famosissimo, retratado de su propria mano. A. M.
23. El señor don Juan de Austria. A. S.
24. Don Carlos principe de España, Hijo del Rey don Felipe nuestro señor. A. S.
25. Doña Ysabel Reyna de España, tercera murger del Rey don Felipe nuestro senor; hija de Enrico segundo deste nombre, Rey de Francia, de mano de Sophonisba, Dama que truxo de Francia, excellentissima en retratar, sobre todos los Pintores desta edad.
26. Rodolfo, Emperador de Alemaña. A. S.
27. Ernesto su hermano, Archiduque de Austria. A. S.
28. Ticiano Pintor, el mas excelente de su tiempo, natural de Venecia, cuyo

lippe notre seigneur, fille de Henri II, roi de France, de la main de Sophonisba, dame venue de France, excellent peintre de portraits, au-dessus de tous les peintres de ce temps.

26. Rodolphe, empereur d'Allemagne, A. S.

105 27. Ernest, son frère, archiduc d'Autriche, A. S.

28. Titien, le plus excellent peintre de son temps, natif de Venise, représenté tenant dans ses mains un autre portrait avec l'image du roi Philippe, notre seigneur, T.

29. Maurice, duc de Clèves, T.

110 30. Jean Frédéric, duc de Saxe, que Charles-Quint, notre seigneur, vainquit en Allemagne, T.

31. La duchesse de Bavière, T.

32. La duchesse de Lorraine, T.

33. La comtesse palatine du Rhin, T.

115 Sept infantes, filles de l'empereur Ferdinand :

34. Anna, femme d'Albert duc de Bavière.

35. Marie, duchesse de Clèves.

36. Madeleine, religieuse.

37. Catherine, femme de Sigismond Auguste, roi de Pologne.

120 38. Léonor, duchesse de Mantoue.

39. Barbara, duchesse de Ferrare.

retrato se ve, teniendo en sus manos otro con la Ymagen del Rey don Phelippe nuestro señor. T.

29. Mauricio Duque de Cleves. T.

30. Ioan Federico, Duque de Saxonia a quien rindio el Emperador Carlo quinto nuestro señor en Alemania. T.

31. La duquesa de Baviera. T.

32. La duquesa de Lorena. T.

33. La condesa palatina del Rin. T.

34 à 40. Siete Infantas hijas del Emperador don Fernando, *Anna* muger de Aberto Duquo de Baviera. *Maria* Duquesa de Cleves, *Madalena* Monja. *Catalina* muger de Sigismundo Augusto Rey de Polonia, *Leonor* Duquesa de Mantua, *Barbara*, duquesa de Ferrara, *Ioanna* muger de Cosme de Medicis, Duque de Florencia de mano de un valiente Pintor de Alemania.

41. Fernando Archiduque de Austria hermano del Emperador Maximiliano. A. S.

42. Carlo Archiduque de Austria su hermano. A. M.

43. Maximiliano segundo Emperador de Alemania. A. M.

44. Maria Reyna de Ungria, muger de Ladislao, rey de Ungria, hija del EmperadorCarlo quinto. A. M.

45. Leonor reyna de Francia, muger de Francisco primero, Rey de Francia, hermana del Emperador Carlo quinto. A. M.

40. Jeanne, femme de Cosme de Medici, duc de Florence, de la main d'un peintre allemand de valeur.
41. Ferdinand, archiduc d'Autriche, frère de l'empereur Maximilien, A. S.
125 42. Charles, archiduc d'Autriche, son frère, A. M.
43. Maximilien II, empereur d'Allemagne, A. M.
44. Marie de Hongrie, femme de Ladislas, roi de Hongrie, sœur de l'empereur Charles-Quint, A. M.
45. Léonor, reine de France, femme de François Ier, roi de France,
130 sœur de l'empereur Charles-Quint, A. M.

Tous ces portraits mesurent une vare et un tiers; ils laissent voir le corps entier, presque jusqu'aux genoux. Disposés en cercle autour de la salle, ils en font la pièce la plus majestueuse et la plus ornée que possède Sa Majesté. Les portraits désignés par la lettre T. sont de la main du Titien; A. M. signifie Antonio Moro; A. S. Alonso
135 Sanchez Coello, peintre fameux de Sa Majesté. Ceux marqués des lettres M. L. sont de Maître Luca, peintre flamand. Tous sont des meilleurs et des plus célèbres peintres de ce temps. On voit, au-dessous de ces portraits, deux autres de Stanislas, nain de Sa Majesté, de qui il a été fait mention dans ce livre, et quatre tableaux à la détrempe représentant les villes de Valladolid et Madrid et les cités de Londres et de Naples,
140 avec huit tableaux représentant les voyages de l'empereur Charles-Quint en Allemagne, de la main de Jean de Barbalonga, Flamand, à qui l'on a donné ce nom parce qu'il porte la barbe d'une vare et demie de long.

De là on va à l'appartement des rois. A la suite est l'appartement de la Camarera, peint à fresque de la main de Bezerra, natif de Baeza, de qui le pinceau égala celui
145 des meilleurs peintres de ce temps-là, et de la main de Jean-Baptiste de Bergame et de Romulo, Italiens, on y voit l'histoire de Persée, avec un grand nombre de cartouches à la romaine, d'une admirable peinture sur stuc.

Son todos estos retratos de vara y tercia de Grandeza, que descruben el cuerpo entero, poco menos que hasta la rodilla, los quales cercando en torno toda la Sala, representa la pieça de mayor magestad y ornato que su Magestad tiene. Los que van señalados con esta lettra T son de mano de Ticiano. Y con estas letras A M de Antonio Moro. Y con A S de mano de Alonso Sanchez Cuello Pintor famoso de su Magestad. Los de las letras M L son de Maestre Luca, Pintor Flamenco, todos de los mejores y mas celebrados Pintores deste tiempo. Vee se por baxo destos retratos, dos de Stanislao Enano de Magestad de quien se a hecho memoria en este libro, y quatro al temple de las Villas de Valladolid y Madrid y de las Civdades de Londres y Napoles, con ocho Tablas de Pintura de las jornadas quel Emperador Carlo quinto hizo en Alemania, de mano de Ioan de la Barva longa Flamenco a quien dieron este nombre porque tenia la barbva de vara y media de largo. De aqui se van a los aposentos de los Reyes. Y a esto sigue el aposento de la Camarera, que esta pintado al fresco de mano de Bezerra, natural de Baeça, cuvo Pinzel ygualo a los mejores Pintores destos tiempos, y de mano de Ioan Baptista Bergamasco, y Romulo Italianos, donde se vee la historia de Perseo, con muchas Tarjas a lo Romano, de admirable pintura sobre Estuco.

*
* *

Les œuvres d'art que contenait le Pardo à l'époque d'Argote ne sont pas les seules qui aient décoré le château. Des artistes continuèrent à l'embellir; au moment de sa destruction, les Caxès étaient occupés à en terminer la décoration. Les collections citées plus haut provenaient des acquisitions de Charles-Quint et de Philippe II et surtout des trésors que la reine Marie de Hongrie emporta avec elle lorsqu'elle quitta les Pays-Bas pour l'Espagne (sept. 1556). Nous possédons l'inventaire de cette collection publié en 1856 par A. Pinchart (*Revue universelle des Arts*, t. III, p. 133); il en sera fait fréquemment usage ci-dessous.

Après l'incendie du 13 mars 1604, qui détruisit le château du Pardo, les œuvres d'art que l'on avait pu sauver furent dispersées dans diverses résidences royales. L'Alcazar de Madrid en reçut une bonne part. Elles passèrent enfin, sous Ferdinand VII, au Musée royal de peinture et de sculpture de Madrid.

Plusieurs toiles, mentionnées par Argote, ont été aliénées à des époques diverses par les successeurs de Philippe II; nous en avons la preuve, par exemple, pour l'*Antiope* du Titien.

On sait que le roi Louis-Philippe réunit, de 1835 à 1837, par l'intermédiaire de MM. Taylor et Dauzote, une importante galerie de tableaux espagnols qui figurèrent au Louvre jusqu'en 1850 et furent dispersés en vente publique à Londres (mai 1853). Il semble que plusieurs tableaux mentionnés par Argote aient fait partie de cette collection.

On verra, par notre commentaire, que les ravages de l'incendie de 1604 ne furent pas aussi considérables qu'on le suppose d'ordinaire. Toutefois, on ne saurait user de trop de précautions lorsqu'il s'agit d'identifier un portrait au moyen de renseignements aussi vagues que ceux d'Argote. Nous savons, en effet, que les doubles ne sont pas rares dans l'œuvre des portraitistes du XVI^e^ siècle et que Pantoja de la Cruz a été souvent employé à reproduire les toiles des maîtres antérieurs.

## NOTES ET OBSERVATIONS.

NOTES CORRESPONDANT AU TEXTE FRANÇAIS. 1. Charles-Quint fit élever un château sur l'emplacement d'un rendez-vous de chasse édifié par Henri III, par les soins de Luis de Vega, son architecte. Commencé en 1543, l'édifice fut terminé en 1549; ce n'est pas un des meilleurs monuments de l'architecture du temps de Charles-Quint. Brûlé en 1604 (non en 1608), il fut réédifié

par ordre de Philippe III par l'architecte Francisco de Mora, à peu près sur le même plan; mais sa décoration intérieure ne fut pas reproduite et ce qui fut sauvé des collections de Charles-Quint et de Philippe II ne semble pas avoir repris place dans les appartements royaux. Le château servit encore de rendez-vous de chasse à Charles III (communications de M. Luis M. Cabello y Lapiedra, architecte à Madrid).

21. C'est l'œuvre connue sous le nom de Vénus du Pardo, et que Titien appelle « La nuda con il paeso, con il satiro » (1567). Donnée en 1623 au prince de Galles par Philippe IV; achetée par Jabach et ensuite par le cardinal Mazarin; aujourd'hui au Louvre, n° 1587.

24. On connaît le goût des Espagnols des XVI^e^ et XVII^e^ siècles pour de pareilles curiosités; cf. Valerian von Loga, art. cité ci-après, p. 120.

30. Sur Hieronymus Bosch, voir Justi, *Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien (in Jahrb. preuss. Samml.*, X, 1889, p. 143, et *Miscellaneen*, t. II, p. 61). Les œuvres signalées par Argote n'ont pas toutes péri dans l'incendie. Les inventaires des collections royales dressés en 1614, 1636, 1663 et 1701 indiquent en effet plusieurs *Tentations de saint Antoine.* L'inventaire de 1614 porte : *el nino mostruo : 600 real.;* et l'inventaire dressé après la mort de Philippe II : *una bruja desenbolviendo una creatura que tiene (Casa de Tesoro).* C'est peut-être le *muchacho* d'Argote.

39. J. Chr. Calvete de Estrella, *El felicisimo viaje del muy alto y muy poderoso principe Don Felipe*, Anvers, M. Micio, 1552, in-f° [Bibl. Nat. Oc. 165]. On trouve f° 182-205 : *Las Fiestas de Bins hechas por la serenisima reyna Maria de Ungria.* On possède également une relation allemande des fêtes de Binche *(Tournier-Kampf und Ritterspiel,* Francfort 1550), ornée de 15 très belles gravures sur bois, probablement par Hans Schaeuflein, qui, comme les toiles mentionnées par Argote, représentent les fêtes de Binche : *Exploits des chevaliers de la Table Ronde.* Il s'agit ici du château de Binche que fit construire Marie de Hongrie. Michel van Coxcyen (*el Maestro Miguel* d'Argote) y peignit de vastes fresques et Jacques de Brœucq y exécuta des œuvres intéressantes. Le château fut détruit en 1554 par les Français et aussitôt reconstruit par la reine Marie. Les richesses artistiques avaient été mises en lieu sûr à l'approche de l'armée d'Henri II (cf. *Revue universelle des Arts*, t. III, p. 142).

49. Antonio Wyngaerten (dit Antonio de Bruxelas), dont le nom patronymique se traduit en espagnol par *de las Viñas*, fut employé par Philippe II

à la décoration de divers châteaux royaux. Une cédule donnée au Pardo, le 15 février 1572, lui accorde une pension. Bermudez a fait à tort deux personnages différents d'Antonio de Bruxelas et d'Antonio de la Viñas.

55. Argote désigne ici Michel van Coxcyen (1497-1592), que la reine Marie de Hongrie occupa longtemps à couvrir de fresques les murailles et les cheminées de Binche et de Mariemont. Cf. Cean Bermudez, t. I, p. 369, et *Revue universelle des Arts*, t. III, pp. 128 et suiv.

57. Ce peintre est Pelegrin Resen, nommé « criado » de Philippe II par une cédule du 11 octobre 1562. Cf. Bermudez, t. IV, p. 160.

59. Cf. Roblot-Delondre, *Un jardin d'amour de Philippe le Bon (Revue archéologique*, 1911, I, p. 420).

Portraits. 1. C'est le grand portrait équestre de Charles-Quint à la bataille de Mühlberg (Prado, n° 457), peint à Augsbourg en 1548 (ainsi que les n$^{os}$ 10, 16, 29 à 33) et apporté en Espagne en 1555 par la reine Marie. Collection de Philippe III, *Casa del Pardo* (Madrazo).

2. Musée du Prado. Exécuté d'après un portrait original de Sanches Coelho.

3. Il s'agit du portrait peint en 1550 que Marie de Hongrie envoya à Marie Tudor lorsque Simon Renard négociait à Londres le mariage du futur Philippe II et de la reine d'Angleterre. Cf. Weiss, *Papiers d'État du cardinal de Granvelle*, t. IV, p. 150, lettre du 19 nov. 1553 : « une pourtraicture faite de la main de Titiano, il y a trois ans, jugée par tous fort naturelle... ». La reine de Hongrie communique « la portraicture » à cette condition « qu'est de ravoir icelle comme chose morte, lorsqu'elle (Marie Tudor) aura le personnage vif en sa présence ». Ce portrait est aujourd'hui au Prado.

4. Marie (et non Catherine), fille de Charles-Quint et d'Isabelle, née en 1521, épousa Maximilien II en 1548; veuve en 1576, elle mourut en 1603. Le portrait peint en 1551 se trouve aujourd'hui au Prado; reproduit par Valerian von Loga, *Antonis Mor als Hofmaler* (*Jahrbuch der k. k. Kunstsamml.*, Wien 1908, pl. XVIII).

5. Née en 1537, épouse de Jean Emmanuel de Portugal en 1552, veuve en 1554. Valerian von Loga (p. 199) déclare fautive l'attribution à Coelho et rend ce portrait à Antonis Mor.

6. C'est la plus jeune sœur de Charles-Quint, née posthume en 1507.

L'œuvre de Coelho a disparu. Le Prado possède un portrait de la reine de Portugal par Antonis Mor, signalé dans l'inventaire de Marie de Hongrie (n° 20).

107. On a beaucoup discuté sur la date du voyage d'Antonis Mor en Portugal. Pinchart propose 1550, d'après un document inédit (*Archives des Arts*, t. III, 1881, p. 202). Les biographes de Mor et Cean Bermudez donnent la date 1552; de fait, un ordre de paiement atteste la présence de Mor à Lisbonne en sept. 1552. Justi (*Miscellaneen*, t. II, p. 131), suivi par Sentenach (*La pintura en Madrid*, p. 17) et Lafond (*Les Arts*, avril 1908, p. 16), admet la date 1542; Valerian von Loga (*art. cit.*, p. 100) donne celle de 1552.

7. Fils de Jean III, âgé de 16 ans en 1562, date probable du portrait. Inventaire de Marie de Hongrie, n° 21 : *el retrato del principe don Joan de Portugal.*

8. Don Louis de Beja (*Delicias de Portugal*), frère de Jean III et d'Isabelle de Portugal (1506-1555), avait 47 ans lorsque Mor fit son portrait aujourd'hui disparu.

9. Cette infante Maria n'est pas la première femme de Philippe II, morte en 1545, mais la tante de celle-ci, dona Maria, la plus jeune fille du roi de Portugal Emmanuel le Fortuné et de la reine Éléonore, sa troisième femme, que Philippe II, veuf depuis 1545, songea à épouser en 1553 (cf. Prudenzio de Sandoval, t. II, p. 752). La mort d'Édouard VI d'Angleterre orienta ailleurs les projets du futur roi d'Espagne. Ce portrait est signalé dans l'inventaire de Marie de Hongrie (*Revue universelle des Arts*, t. III, p. 140; *el retrato de la infante dona Maria de Portugal, hija de la cristianissima reina de Francia, in lienzo, hecho por Moro*). On le retrouve au Prado assez endommagé par l'incendie de l'Alcazar; ce n'est pas une des meilleures toiles de Moro.

10. Né en 1528, † 1580. C'est le vainqueur de Saint-Quentin (1557), où il commandait les troupes impériales. Signalé dans l'inventaire de Marie de Hongrie (n° 16) : *El retrato de Filiberte Manuel, duque de Savoya en lienzo, hecho por Ticiano.*

11. C'est un des nombreux portraits que peignit Antonis Mor en Angleterre lorsqu'il y accompagna l'infant Philippe. Le modèle est inconnu; peut-être le retrouverait-on parmi les portraits d'inconnues, de la main de Mor, que possède le Prado.

12. Jane, fille de W. Dormer (1538-1612), compagne de jeux d'Édouard VI et inséparable amie de Marie Tudor, épousa le futur duc de Feria, lorsqu'il accompagna l'infant don Philippe en Angleterre. Son portrait est reproduit par Justi (*Miscellaneen*, t. II, p. 13 : Musée du Prado).

13, 14. L'auteur de ces deux portraits est Lucas de Heere (Gand, 1534, † 1584), qui, après avoir travaillé pour Catherine de Médicis à Fontainebleau, résida plusieurs années en Angleterre (1570-1577), où il peignit de nombreux portraits.

15. Fils d'Isabelle (Élisabeth), sœur de Charles-Quint, et de Christian II, roi de Danemark, Antonis Mor l'a peint vraisemblablement d'après un portrait antérieur.

16. Ministre d'État, général des armées de Charles-Quint et de Philippe II (1508-1582). Portrait signalé dans l'inventaire de Marie de Hongrie (n° 26) : *El retrato del duque de Alva, armado, ecepto la cabeza, con una banda, por el hombro, colorada : hecho por Ticiano sobre lienzo.* [1] Il y a encore un original du Titien dans la collection actuelle de la famille d'Albe (cf. Ponz, *Viaje por Espana*, t. V, p. 303).

17-19. Ces trois seigneurs accompagnèrent l'infant D. Philippe d'Espagne en Angleterre (juin 1554); D. Ruy Gomez de Silva, « fort favory du roi d'Espaigne, s'il en fut onc » (Brantôme), est le mari d'Anna Mendoza, la trop fameuse princesse d'Eboli.

20, 21. Portraits disparus.

22. Il y a aux *Offices* à Florence un portrait d'Antonis Mor par lui-même (reproduit par Valerian von Loga, *art. cité*, p. 91); un autre est dans la collection de l'earl Spencer à Althorpe (Valerian von Loga, p. 112 et pl. XXII).

23. Le Prado possède un portrait du vainqueur de Lépante, désigné comme une copie de Sanches Coelho. Le portrait original aurait été fait en Espagne en 1570, au retour de l'expédition contre les Mores de Grenade. Une deuxième copie (ou peut-être l'original?) a fait partie de la collection de Louis-Philippe au Louvre (1837-1850). Il en existe une belle gravure au Cabinet des Estampes à Paris.

24. Prado. Cf. Justi, *Bildnisse des don Carlos* (*Miscellaneen*, t. II, p. 37). Le Musée de Versailles (n° 3105) en possède une réplique,

[1] Le texte publié de cet inventaire est souvent si fautif qu'il est parfois impossible à rectifier et en ce cas cité tel quel.

faussement attribuée à Mor. Il y a au Musée de Dublin le portrait d'un inconnu, qui pourrait être D. Carlos, attribué à Sanches Coelho.

25. Isabelle de Valois, née en 1545, arriva en Espagne en 1559, pour épouser en personne Philippe II († 1568). Sophonisba Anguisciola, de Crémone (1527-1623), l'aînée de cinq sœurs également peintres, avait déjà une grande réputation de portraitiste lorsqu'elle fut appelée à la Cour de Philippe II sur la recommandation du duc d'Albe; elle y fut reçue avec de grands honneurs et admise parmi les dames de l'infante. Elle fit en 1559 les portraits du roi, du prince D. Carlos et de la reine (c'est ce dernier portrait que mentionne Argote). En 1561, elle peignit un second portrait d'Isabelle de Valois à la demande du pape Pie IV (cf. Fournier-Sarlovèze, *Artistes oubliés*, pp. 13-45).

26. Ce portrait fut peint en 1567 lorsque Philippe II appela en Espagne Rodolphe, alors archiduc d'Autriche, et Ernest pour lui succéder au détriment de D. Carlos. Un portrait de Rodolphe par Sanches Coelho se trouvait dans la collection de Louis-Philippe, dispersée en 1853 (n° 70).

27. Madrazo signale (Prado, n° 1041) un portrait de l'archiduc Ernest « *estilo de Sanches Coelho* ». Un portrait de ce prince, désigné comme une œuvre de Coelho, a fait partie de la collection de Louis-Philippe (n° 71).

28. Carducho vit ce portrait avant l'incendie de 1604 où il semble avoir péri. Cf. V. Carducho, *Dialogos de la Pintura* (Madrid, 1633), p. 110 v° : Dicip. *Oî dezir, que antes que se quemasse el Pardo adornavan essa pieça (de mano de los famosos Alonso Sanches, Ticiano y Antonio Moro) muchos retratos, sin quadros originales que los consumio el fuego.* Maes. *Yo los vi muchas vezes y siempre que se me acuerda me lastimo por que se consumieron las imagenes de hombres tan grandes, como por ser de la mano de los mejores que jamas hizieron retratos. Alli estava el de Ticiano, ensenandonos al del Rey Felipe Segundo : y fue assi, aviendole embiado su magestad a pedir su retrato, hallandose con su humildad indigno, que en el mundo se hiziesse caso del, se retrato en este modo que te refiero, diziendo en este modesto lenguaje, que el lugar ò estimacion que se diesse a aquella pintura, ò retratos, no era al suyo, sino al de su magestad.*

29. Signalé dans l'inventaire de la reine Marie (n° 11) : *El retrato del duque Mauricio, armado quitado Morricu (?) hecho por el dicho Tiziano.*

30. C'est le vaincu de Mühlberg. Titien fit son portrait lorsqu'il était

le prisonnier de Charles-Quint, comme l'atteste l'inventaire de Marie de Hongrie, qui signale deux portraits du duc de Saxe par le Titien. N° 9 : *El retrato del duque de Saxonia, cuando fue préso, armado, y en el rostro una cuchillada.* N° 10 : *Otro retrato del dicho duque de Saxonia cuando estava preso : hechos en lienzo por Ticiano.* Le Musée de Vienne possède un portrait de Jean-Frédéric par le Titien (catalogue de A. Krafft, p. 21). Ces deux portraits sont encore mentionnés dans des inventaires ultérieurs. Sur l'un d'eux le duc est figuré assis en manteau de fourrure (*en ropa de martas*). L'original fut donné au marquis de Leganès par Philippe IV, qui en garda une copie signalée en 1636 (n° 10 In^re^ de la reine de Hongrie). Sur l'autre il est en armes (n° 9). Après l'incendie du Pardo ce portrait fut placé dans les Guardajoyas, puis, en 1772, dans le Buen-Retiro. Il se trouve aujourd'hui, très endommagé, dans les réserves du Prado (n° 583).

31. Marie-Jacqueline, veuve de Guillaume I^er^ (?). Inventaire de Marie de Hongrie n° 8 : *Retrato de la duquesa de Baviera viuda por Tiziano sobre lienzo.*

32. Christine de Danemark, fille de Christian II et d'Isabelle (Élisabeth) d'Autriche, sœur de Charles-Quint. Elle épousa François-Marie Sforza, duc de Milan, puis le duc de Lorraine. Inventaire de Marie de Hongrie, n° 7 : *El retrato de la duquesa de Milano e de Lorena por Ticiano sobre lienzo.*

33. Dorothée, sœur de la précédente, femme de l'électeur palatin du Rhin Frédéric II. Cf. Inventaire de Marie de Hongrie, n° 12 : *El retrato de la condesa palatina, hermana de la duquesa de Lorena hecho por Ticiano sobre lienzo.*

34-40. Nous ne savons à quel peintre allemand sont dus ces portraits. Titien avait peint quatre de ces princesses (cf. l'inventaire de Marie de Hongrie, n^os^ 27-30). D'autre part, Jean Vermeyen, dont il sera question plus loin, fit en 1530 le voyage d'Augsbourg, par ordre de Marguerite d'Autriche (l'empereur et sa famille se trouvaient dans cette ville) « pour tirer et pourtraire leur philozomie (*sic*) au plus près du vif que possible le lui serait, ensemble les enfants dudit roy » (Registre 1086 de la Chambre des Comptes de Belgique). Le n° 40 est la mère de Marie de Médicis, reine de France.

41. Un portrait de l'archiduc Ferdinand, par Titien, est signalé dans l'inventaire de Marie de Hongrie, n° 23.

42. Ces deux portraits ont disparu.

43. Le portrait peint en 1551 se trouve aujourd'hui au Prado. Il a été reproduit par Valerian von Loga (pl. XVII).

44. Ce portrait n'a pas échappé aux incendies du Pardo et de l'Alcazar. On en trouve une copie à Édimbourg (Holyrood Palace); cf. Valerian von Loga (n° 7). La reine est représentée *con su vestido que traia ordinario*. Un portrait analogue par Titien a également péri (cf. von Loga, p. 116).

45. Ce portrait fut peint en 1549 lors du voyage aux Pays-Bas du futur Philippe II (cf. Pinchart, *Archives des Arts*, t. III, p. 202; V. von Loga, p. 93-94). Il est signalé dans l'inventaire de Marie de Hongrie : *Otro retrato de la cristianisima reina de Francia, madame Leonor, hecho por Moro, sobre lienzo* (*Revue universelle des Arts*, t. III, 1856, p. 139).

137. Après l'incendie, l'inventaire de 1614 signale deux portraits de Stanislas, par Titien, dans le « Retrete du roi » : *Enano Estanislao tiene une lanza en la mano, vestido de damasco colorado*. En 1636, à l'Alcazar : *Un truancillo en pié, y en las costuras arminos, en la mano derecha una asta y en la izquierda un hacte colorado aforrado en arminos*.

141. Barbalonga (Juan de Mayo) est le surnom de Jean Vermeyen ou Vermey, portraitiste distingué qui, par l'intermédiaire de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie, obtint de Charles-Quint la commande de quelques toiles. Il vint en Espagne en 1534 et ne tarda pas à devenir le favori de Charles-Quint, qui l'emmena dans ses expéditions à Naples et à Tunis. Il fournit des cartons pour d'admirables tapisseries, exécutées en 1535 par Guillaume de Pannemaker (Exposition de la *Toison d'or, Tapisseries*, II, n° 9, p. 151), et mourut à Bruxelles en 1559.

144. Becerra, né en 1520 à Baeza, mort en 1580, fut employé par Philippe II à la décoration de l'Alcazar et du Pardo vers 1563 et nommé peintre de Cour. Il décora au Pardo l'appartement d'une des quatre tours.

145. Castello Bergamasco, peintre italien, fut le collaborateur de Becerra à l'Alcazar et au Pardo.

C'est en 1572 que Romulo Cincinato travailla à la décoration du Pardo (cf. Cean Bermudez, t. I, p. 332). L'année même de l'incendie de 1604, Patricio Caxès, venu d'Italie en compagnie de Cincinato (1572), peignit au Pardo, dans la galerie de la reine, l'histoire de Joseph. Son fils Eugenio Caxès, né à Madrid en 1557, aida son père dans différents travaux au Pardo et à l'Alcazar.

# INDEX ALPHABÉTIQUE

## A


Abondio, 93, 103.
Adolphe de Bourgogne, amiral de Zélande, 28, 29.
Adrien d'Utrecht, 4.
Agnew, 9, 11.
Alcala de Hénarès, 4, 48, 53.
Alcazar-Kebir, 94.
Albe (duc d'), 67, 98, 107, 108, 116.
Albe (duchesse d'), 133.
Albert d'Autriche (archiduc), gouverneur des Pays-Bas, 134, 138, 141, 144, 145, 147.
Aldea Nueva del Campo, 105.
Allori le Vieux, 100.
Alquieria Blanca, 49.
Alsloot (Denis van), 145.
Amberger, 86.
Amboise, 109.
Ambroise (Maître), 21.
Andrea Lopez, 87.
Anne d'Autriche, reine d'Espagne, 75, 86, 111, 124, 133. Sa vie, 73, 109 et suiv. Iconographie générale, 121 et suiv. Portraits peints et dessinés, 122, 123, 124, 132. Représentations diverses, 125.
Angel de Barcia, 83, 93, 97, 149, 150.
Anguisciola (Sophonisba), 116, 117, 118, 140.
Antony, 119.
Anvers, 5, 40, 59, 67, 68, 69, 108, 114, 121, 145, 149. Musée Plantin, 121.
Aragon, 40.
Aretin, 56, 57.
Argote de Molina, 77, 90, 95, 116.
Arrellano (Juan de), 83.
Arras (Recueil dit d'), 25, 27, 30, 55, 78, 92, 93, 97, 104, 118.
Arras (évêque d'), 67.
Art décoratif, 14, 48.
Arts décoratifs (voir Musée des).
Asturies (Princesse des), 133.
Audenarde, 97, 99.
Augsbourg, 36, 37, 61, 69, 85, 86, 92. (Musée d'), 131, 132.
Aumale (duc d'), 8.
Avibus (Gaspar de), 112.
Avila, 53. (Couvent d'), 55.
Avis (Maison d'), 27, 46. (Ordre d'), 72.


## B


Badajoz, 106.
Baena, 49.
Bal des Archiducs (tableau), 144.
Barbari (Jacopo dei), 29, 30.
Barcelone, 53, 63.
Baroccio (Federigo), 102.
Bartsch, 132.
Beatrix, infante de Portugal, duchesse de Savoie, 54, 57.
Beham le Jeune (Bernard), 33.
Beham le Vieux (Hans), 33, 38.
Belem, 72, 83.
Belœil (Château de), 35.
Benifayo, 49.
Bening (Simon), 46.
Bermudez (Cean), 48, 49, 50.

Bernal, 119, 123.
Berlin, 67, 102. (Musée de) (voir Musée).
Berruguete (Pedro), 8.
Bertaux (Emile), 82, 83.
Bertolotti, 69.
Besançon (Musée de).
Binck (Jacob), 31.
Binz, 36, 37, 75, 86.
Birmingham, 144.
Bischofsheim, 118, 119.
Blanc (Charles), 81.
Bloc (Conrad), 24, 141, 145.
Boëssière-Thiennes, 142.
Bohême, 87.
Bois de Ségovie, 133.
Bologne, 57.
Bommel, 146.
Bonnat, 150.
Borghèse, 117.
Borgia (D. François de), marquis de Lombay, duc de Gandia, 53, 54.
Boston, 114.
Bouchot (H.), 118.
Bourbon (connétable de), 17.
Bourbon (D. Sébastien de), 137.
Bourbon (Eléonore de), princesse d'Orange, 144.
Bourgogne (Album des portraits de la Maison de), 33.
Bourgogne, 40.
Bourgogne (ducs de), 41.
Bowes Museum, 82, 117, 143.
Brantôme, 118, 133.
Bredius, 82.
Breughel (Jean), 147.
Bromley, 119.
Brou, 9.
Bruges, 41, 64.
Bruxelles, 2, 3, 28, 31, 60, 67, 86, 90, 99, 101, 102, 108, 134, 135, 141, 148. (Bibliothèque royale de), 12, 27, 30, 35, 92. (Musée du Cinquantenaire et Musée royal) (voir Musée).
Buccleuch, 150.
Budapest (voir Musée).
Buen-Retiro, 120.
Burgos, 4.
Busseto, 56.

## C

Cambrai (traité de), 17.
Campbell (H.-H.), 123.
Campi (Bernardino), 116, 117.
Caracci (Ag.), 121, 125.
Carderera y Solano, 24, 90, 100, 101, 111, 124, 133, 139.
Cardon (Léon), 19, 26, 29, 30, 34, 35.
Carducho (Vincenzio), 49, 56.
Carlisle, 114.
Carlos (Don), prince des Asturies, 77, 103, 106, 109, 117, 133.
Carlos (Don), infant d'Espagne, 109.
Carreno de Miranda, 39, 129.
Castan, 24.
Castille, 1, 40, 47, 127.
Catherine d'Autriche, reine de Portugal, 13, 19, 22, 46, 49, 52, 77. Sa vie, 79. Iconographie générale, 79 et suiv. Portraits peints et dessinés, 80, 81, 82, 83, 97, 101. Représentations diverses, 83, 84.
Catherine d'Aragon, reine d'Angleterre, 106.
Catherine II, impératrice de Russie, 102.
Catherine-Michelle, infante d'Espagne, duchesse de Savoie, 108, 136. Sa vie, 130. Iconographie générale, 130 et suiv. Portraits peints et dessinés, 131, 132, 133. Représentations diverses, 132.
Caxès (P. et E.), 129.
Caxès (Eugenio), 127.
Chacon (Dona Maria), 133.
Charles-Quint, empereur, 3, 4, 10, 11, 14, 15, 18, 19, 21, 22, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 60, 63, 64, 69, 74, 75, 76, 77, 79, 85, 86, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 105, 106, 108, 111, 113, 114, 116.
Charles III, roi d'Espagne, 120.
Charles, infant de Portugal, 17.
Charles VIII, roi de France, 7.
Charles IX, roi de France, 86, 109.
Charles Ier, roi d'Angleterre, 21.
Charles-Emmanuel Ier, duc de Savoie, 130.
Choisy-le-Roy, 139.

Christian II, roi de Danemark, 22, 25, 28, 29.
Cigalès, 86, 109.
Claesz (Isaak), 143.
Clément VII, pape, 98.
Clouet, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 78, 115, 117.
Clouet (François), 125.
Cluny (Musée de), 26.
Cock (Jérôme), 83, 93, 97, 121, 146.
Coeck d'Aloest (Pierre), 14.
Colonna, 8.
Colville, 100.
Coïmbre, 47.
Comontès, 47.
Compagnie de Jésus, 54, 79.
Condé (Musée), à Chantilly (voir Musée).
Coninxloo (van), 14.
Copenhague, 28, 30.
Corneliz (L.), 31.
Corneliz (Wilhem), 16, 42.
Cortès, 3, 4, 51, 53.
Costa (Manoel de), 110.
Coster, 121.
Coxie (Michel van), ou Maestro Miguel, 14, 37.
Cranach (Lucas), 10.
Crémone, 56, 116.
Crispine de Pass, 126, 146.
Cristoval Lopez, 72, 83.
Cristoval de Calvete, 36.
Cristoval d'Utrecht, 37, 42, 44, 45, 70, 80.
Custos (David), 84.
Cuyck, 119.

## D

Dam (van), 148.
Dauzote, 90.
Davillier, 137.
David de Bourgogne, 16.
Deel (H.), 38.
Descamps (J.-B.), 34.
Diane de Poitiers, 21.
Diego Duarte, 59, 114.
Diego de Urbino, 123.
Diego, infant d'Espagne, 109.
Digby Machworth, 117.
Dimier (Louis), 21, 25.
Douro, 41.
Dreyfus (Gustave), 5.
Dunlacher, 117.
Duplessis-Mornay, 134.
Dürer (Albert), 66.
Durham (Cathédrale de), 114.
Dyck (Antoine van), 135, 149, 150.
Dyvecke, 28.

## E

Eboli (prince d'), 107.
Écoles de peintures :
— allemande, 10, 64, 92.
— anglaise, 112.
— Anvers (d'), 40, 60, 146.
— brabançonne, 6.
— Bruxelles (de), 14.
— Castille (de), 127.
— Coïmbre (de), 47.
— espagnole, 1, 8, 22, 39, 43, 90, 99, 102, 111, 119, 120, 123, 124.
— d'Evora (d'), 47.
— flamande, 6, 7, 8, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 30, 35, 37, 39, 40, 41, 47, 60, 62, 63, 83, 90, 129, 140.
— florentine, 40.
— française, 1, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 78, 115, 117, 125.
— franco-flamande, 20, 23.
— franconienne, 66.
— hispano-flamande, 10.
— hispano-portugaise, 39, 41 et suiv., 47, 59, 60, 65, 68, 72, 87, 89, 90, 95, 101, 103, 119, 129.
— Holbein (d'), 112, 114.
— hollandaise, 14, 45, 47, 66.
— hollando-portugaise, 110.
— italiennes, 1, 35, 36, 37, 66, 68, 69, 99, 103, 124, 127.
— lombardo-vénitienne, 102, 116, 140.
— Louvain (de), 40.

Écoles Madrid (de), 39, 49, 50, 72, 73, 74, 83, 91, 92, 101, 128, 129, 131, 135, 137, 138.
— néerlandaise, 1, 10, 15, 20, 31, 33, 44, 46, 60, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 77, 78, 89, 91, 95, 99, 112, 114, 115, 118, 119, 122, 124, 141.
— Parmesan (du), 100.
— portugaise, 1, 39, 41, 42, 44, 46, 47, 49, 54, 55, 58, 69, 70, 71, 80, 81, 82, 83, 89, 110, 111, 128.
— rhénanes, 33, 40, 66.
— souabe, 32, 33.
— Tolède (de), 39.
— Tournai (de), 40.
— Utrecht (d'), 16, 21, 34, 38, 40, 41, 42, 44, 65, 70, 78, 80, 81, 82, 143.
— vénitienne, 55, 56, 57, 59, 60, 66, 81, 92, 118, 131, 137.
— Viseu (de), 47, 55.
Édimbourg, 150.
Édouard VI, roi d'Angleterre, 107.
Edwards, 10.
Egmont (comte d'), 107.
Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France, 13, 33, 37, 76, 77, 78, 79, 115, 117. Sa vie, 17 et suiv. Iconographie générale, 18 et suiv. Portraits peints et dessinés, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 61. Représentations diverses, 21, 24, 26, 27.
Élisabeth d'Autriche, reine de France, 86, 109, 125.
Élisabeth de France (voir Isabelle de Valois).
Élisabeth, reine d'Angleterre, 108, 115.
Ermitage (Musée de l'), 102.
Ernest d'Autriche (archiduc), 134.
Escorial, 54, 61, 76, 91, 94, 98, 106, 108, 109, 110, 111, 130.
États généraux, 98.
Exposition de l'Art belge au XVII^e siècle, 140 et suiv.
Exposition van Dyck, 150.
— de Madrid (1892), 125.
Exposition de la Maison de Tudor (Londres), 114.
— de Manchester (1857), 114.
— de la New Gallery, Londres, 113, 114.
— des Primitifs français, 8.
— de la Toison d'Or, 7, 9, 33, 64, 118.
Eyck (Hubert et Jan van), 55, 66.
Eyck (Jan van), 32, 39, 40, 41, 43.

## F

Farnèse (Maison), 98, 100.
Farnèse (Alexandre), 80, 100.
Farnèse (cardinal), 67, 68.
Farnèse (Octave), 98.
Farnèse (Palais), 80.
Farrer, 119.
Ferdinand V, le Catholique, roi d'Aragon et de Castille, 4, 11, 19, 21, 31, 51, 55.
Ferdinand I^er, empereur, 19, 34, 35, 85, 86.
Fernando, infant d'Espagne, 109, 133.
Fernando (cardinal-infant), gouverneur des Pays-Bas, 147, 148.
Ferrare, 134.
Fétis, 19, 29, 32.
Figueiredo (D. José de), 45, 49, 50, 82, 83.
Flechsig, 10.
Florence, 57, 58, 59, 98, 99.
Florence (Seigneurie de), 98.
Florence (duc de), 68.
Florez (le Père), 51, 52, 61, 93, 126.
*Fons vitæ* (tableau votif), 54, 55.
Fontarabie, 3.
France (Maison de), 128.
François I^er, roi de France, 17, 23, 26, 53.
François, dauphin de France, 17, 27, 78.
Francken II (Franz), 144.
Fuensalida (comte de), 53.
Funchal, 83.

## G

Gaignières (Recueil de), 119, 141, 142.
Galle, 150.
Gand, 2.
Gardner, 114.
Gatti (B.), 116.
Gaywood, 150.
Gênes, 140.
Gheyst, 97.
Gildes, 2, 69, 145.
Giorginus, 124.
Gloria (la) (tableau), 61.
Glück (Gustave), 23.
Goa, 79.
Gonzalès (Bartolomé), 128, 129, 137, 138.
Gossaert de Mabuse (Jan), 6, 7, 12, 15, 16, 21, 23, 24, 29, 30.
Granvelle (cardinal de), 67, 68, 77, 78, 98, 113.
Grão Vasco, 45.
Gravures, 24, 31, 38, 61, 83, 84, 93, 97, 100, 104, 112, 115, 121, 125, 132, 140, 145, 146, 147, 148, 149, 150.
Greco (el), 39.
Grégoire XIII, pape, 68.
Grenade, 44, 53, 75, 106.
Gronau (G.), 37, 57, 100.
Guadalajara, 108.
Gueldre, 146.
Gueux (révolte des), 98.
Guicciardini, 23.
Guillaume ou Guillerme (Maître), 63.
Guise (duc de), 134.
Guzmann (Alonso Henriquez de), 81.

## H

Habsbourg (Maison de), 1, 15, 18, 20, 21, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 44, 50, 67, 71, 72, 74, 75, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 98, 99, 103, 111, 116, 122, 128, 133, 138, 141.
Hard (J.), 147.
Haecht le Jeune (Willem van), 144.
Hampton Court (Palais royal d'), 24, 31, 142, 143, 144.
Harlem (Jacques de), 16.
Heekman, 100.
Heemskerk (Martin van), 42.
Heere (Lucas de), 7, 114.
Helbing, 57.
Hénault (Maurice), 7.
Henri II, roi de France, 37, 108.
Henri III, roi de France, 133.
Henri de Navarre (Henri IV, roi de France), 133.
Henri VIII, roi d'Angleterre, 31, 106.
Herrera (Antonio), 49.
Holbein le Jeune, 114.
Holy Rood (Palais royal d'), 37, 38.
Hondius, 150.
Hopetoun (lord), 150.
Horn (comte de), 107.
Houbraken (J.), 147.
Hulin de Loo (G.), 21, 30.
Hulsen (F. van), 24, 83.
Huntingfield (lord), 144.
Hymans (H.), 38, 66, 67, 70, 77, 80, 81, 114, 118, 132.

## I

Influences. — Mouvement intellectuel et artistique, 1, 11, 13, 14, 15, 16, 20, 32, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 58, 63, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 74, 81, 99, 102, 111, 124, 127.
Inquisition, 78, 79, 98, 108.
Iode (Peter de) ou de Jode, 12, 24, 61, 148, 150.
Isabelle la Catholique, reine de Castille, 1, 2, 4, 11, 51, 52, 55.
Isabelle d'Autriche (aussi appelée Isabeau de Bourgogne), reine de Danemark, 13, 19, 21, 22. Sa vie, 27 et suiv. Iconographie générale, 29 et suiv. Portraits peints et dessinés, 29, 30, 31, 33. Représentations diverses, 31.
Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne, 40, 41.

Isabelle de Portugal, impératrice, 46, 49, 86, 97, 105, 110, 120, 131. Sa vie, 50 et suiv., 85, 79. Iconographie générale, 54 et suiv. Portraits peints et dessinés, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 70, 74, 80, 81, 82, 89, 91, 110, 111, 132. Représentations diverses, 61, 62, 91.
Isabelle de Valois (Élisabeth de France), reine d'Espagne, 75, 111, 120, 130, 133, 135. Sa vie, 108, 109. Iconographie générale, 115 et suiv. Portraits peints et dessinés, 115, 116, 117, 118, 119, 120. Représentations diverses, 121, 125.
Isabelle-Claire-Eugénie, infante d'Espagne, archiduchesse d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, 108, 110, 117, 120, 129, 130. Sa vie, 133 et suiv. Iconographie générale, 135 et suiv. Portraits peints et dessinés, 120, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150. Représentations diverses, 141, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151.

## J

Janez de Harlem (Jacob), 6.
Jacques de Harlem, 42.
Jacques Ier, roi d'Angleterre, 142.
Jane Grey, reine d'Angleterre, 107.
Jean-Emmanuel, prince de Portugal et de Brésil, 79, 94.
Jean III, roi de Portugal, 45, 46, 72, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84.
Jeanne d'Autriche, princesse de Portugal et de Brésil, 53, 79, 85, 86, 95, 137. Sa vie, 71, 93 et suiv. Iconographie générale, 95 et suiv. Portraits peints et dessinés, 83, 95, 96, 97, 103, 118. Représentations diverses, 94, 96, 97.
Jeanne d'Aragon, archiduchesse d'Autriche, reine d'Espagne, dite Jeanne la Folle, 18, 151. Sa vie, 2 et suiv., 13, 29, 79. Conditions de son iconographie, 1, 2. Iconographie générale, 5 et suiv. Portraits peints et dessinés, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. Toilettes et bijoux, 6, 8, 9, 10, 11. Représentations diverses, 5, 12.
Jonghelinck, 93, 104.
Jorges Inglès, 41.
Josse van Cleve, 23.
Juan d'Autriche, 80.
Juan de Borgoña, 47.
Jugement dernier (triptyque de Zierickzee), 5.
Jules II, pape, 116.
Justi (Carl), 23, 31, 90.

## K

Kalle, 90.
Key de Bréda, 42.

## L

Lafenestre et Richtenberger, 6.
La Haye, 144.
Lalaing (Marguerite de), comtesse de Ligne, 35.
Langeac (chevalier de), 103.
Langres, 47.
Latham (Jacob van), 6, 15, 42.
Lauwers, 147, 150.
Law (Ernest), 21, 143.
Leganès, 148.
Le Mannier (Germain), 115.
Leoni (Leone), 38, 61, 62, 77, 91, 92, 94, 111.
Leoni (Pompeo), 91, 92, 94, 96, 111, 123.
Leyde, 143.
Liaño (Félipe de), 129, 130, 136, 137, 138.
Liefrinch, 93.
Lierre, 3.
Ligne (Philippe, comte de), 35.
Lille (Recueil dit de), 25, 35.
Lille, 40.
Lille (Musée de) (voir Musée).

Limburg-Stirum (comte de), 64.
Limoges, 26.
Limosin (Léonard), 26.
Lisbonne, 40, 51, 68, 82, 94.
Lisbonne (voir Musée).
Lisbonne (Académie royale), 82.
Lisbonne (Bibliothèque royale), 46.
Lisbonne (Couvents), 82, 78, 79.
Lobkowitz (prince de), 87, 123, 124.
Loga (Valerian von), 37, 69, 82, 113, 119, 121, 122.
Londres, 9, 11, 107, 114, 115, 118.
Londres, British Museum, 8.
Londres (Ventes faites à), 7, 24, 90, 95, 100, 101, 117, 119, 123.
Lopez (Diego), 47, 48.
Louis II Jagellon, roi de Hongrie, 19, 31, 32, 33, 35.
Louis XVIII, roi de France, 103.
Louis, infant, 80.
Louis-Philippe, roi des Français, 90, 95, 101.
Louvain, 17, 40.
Louvre (voir Musée).
Lucas (Maître), 63.

## M

Madrazo (P. de), 59, 71, 91, 113, 120, 128, 137.
Madrid (traité de), 17.
Madrid, 22, 23, 49, 68, 70, 71, 72, 74, 94, 95, 101, 108, 119, 125, 127, 128, 133.
Madrid (Académie royale), 56.
Madrid (Alcazar de), 76, 96, 103, 120. (Vieil Alcazar), 113.
Madrid (Archives royales), 83, 93, 97, 121, 125, 132, 140, 144, 149.
Madrid (Couvents de), 86, 91, 94, 96, 124.
Maeterlinck (L.), 6, 21.
Maître des demi-figures de femmes, 20, 29.
Maître de la Mort de Marie, 23.
Malines, 2.
Mander (Carel van), 69, 77, 121.
Mantoue, 109.
Manuel Le Fortuné, roi de Portugal, 17, 51, 54, 76, 77.
Marcuello, 8.
Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, 9, 11, 13, 14, 15, 18, 19, 21, 22, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 42, 97, 98.
Marguerite de Parme (voir Parme).
Marguerite de Valois (voir Valois).
Marie, infante d'Aragon, reine de Portugal, 51, 54.
Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, 13, 15, 18, 19, 22, 24, 69, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 92, 98, 113. Sa vie, 31 et suiv. Iconographie générale, 32 et suiv. Portraits peints et dessinés, 32, 33, 34, 35, 37, 61. Représentations diverses, 21, 33, 38. Collections et inventaires, 36, 62, 75, 77, 80, 81, 82, 86, 92.
Marie d'Autriche, impératrice, 53, 85, 86, 97, 99, 109, 134. Sa vie, 85 et suiv. Iconographie générale, 86 et suiv. Portraits peints et dessinés, 88, 89, 90, 91, 92, 102, 103, 122. Représentations diverses, 91, 92, 93, 103.
Marie d'Autriche, infante d'Espagne, 109, 140.
Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France, 142.
Marie de Bourgogne, 3, 18.
Marie-Élisabeth de France, 109.
Marie de Portugal, infante de Portugal, 17. Sa vie, 27, 76. Iconographie générale, 27, 76 et suiv. Portraits peints et dessinés, 27, 77, 78.
Marie de Portugal, infante d'Espagne, princesse des Asturies, 46, 69, 77, 79. Sa vie, 105 et suiv. Iconographie générale, 110 et suiv. Portraits peints et dessinés, 77, 110, 111. Représentations diverses, 112.
Marie Tudor, reine d'Angleterre et d'Espagne, 38, 67, 78, 111. Sa vie, 106 et suiv. Iconographie générale, 112 et suiv. Portraits peints et dessinés, 112, 113, 114. Représentations diverses, 112, 115.

Mariemont ou Marienbourg, 36, 37, 75, 147, 148.
Mark, 121.
Marquet de Vasselot, 91.
Marti y Monso, 45.
Martin Le Roy, 90.
Martinez Sanz, 47.
Masure-Six, 6, 7.
Mauritshuis, 144.
Maximilien I, empereur, 3, 5, 18.
Maximilien II, roi des Romains, empereur, 85, 86, 89, 109, 134.
Mayo (Juan de) ou Barbalonga, Jehan Vermeyen ou Vermay, 14, 15.
Médailles, 5, 12, 24, 33, 38, 62, 84, 91, 92, 93, 97, 103, 104, 115, 121, 125, 141, 145, 151.
Médicis, 98.
Médicis (Alexandre de), 98.
Médicis (Catherine de), 108, 109, 115.
Médicis (Marie de), 145.
Medina Coeli (duc de), 107.
Mély (F. de), 141.
Mendoza, 56.
Mérode (comte de), 148.
Micault (Jean), 22.
Michel (André), 21.
Middelbourg, 28.
Miguel (Don), prince des Asturies, 3.
Miguel (Maestro), 10, 11.
Milan, 62.
Minguet, 126.
Minuloti, 23.
Modes féminines, 6, 8, 9, 10, 11, 26, 30, 33, 34, 56, 57, 58, 60, 62, 74, 75, 81, 82, 83, 89, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 106, 112, 113, 115, 118, 122, 123, 124, 125, 129, 131, 135, 136, 138, 141, 147, 148.
Mohacks, 31.
Monbrison (G. de), 23.
Moncornet, 38.
Monfort (Jean de), 141, 151.
Mont (Pol de), 6.
Montpensier (M^lle de), 139.
Moreau-Nélaton, 115.
Moro (Antonio), 11, 16, 21, 24, 32, 35, 37, 38, 42, 44, 45, 59, 60, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 77, 80, 82, 83, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 101, 102, 103, 112, 113, 114, 118, 119, 122, 124, 128, 143, 144.
Moroni, 132.
Mostaert (Jan), 21, 34, 42.
Mota (Château de la), 4.
Mucientès, 4.
Muller (S.), 80.
Muller (J.), 147.
Munich, 57, 58, 93, 97.
Munich (ancienne Pinacothèque) (voir Musée).
Musées d'Anvers (Musée Plantin), 121.
— d'Augsbourg, 131, 132.
— de Besançon, 24.
— de Berlin, 19, 20, 101, 102.
— de Bruxelles (Musée du Cinquantenaire), 29, 30, 32. (Musée Royal), 5, 7, 9, 33, 35, 90, 95, 101, 102, 132, 142, 143, 148.
— de Budapest, 32, 34, 35, 38, 114.
— de Chantilly (Musée Condé), 8, 23, 26, 27, 78, 115.
— de Lille, 67.
— de Lisbonne, 82, 83, 97.
— de Londres (British Museum), 8. South-Kensington, 145.
— du Louvre, 6, 7, 27, 90, 101, 150.
— de Madrid (voir Prado).
— de Munich (ancienne Pinacothèque), 138.
— de Naples, 63, 80, 101.
— de Paris, Musée du Louvre (voir Louvre), Musée des Arts décoratifs, 35, 90, 132. Musée de Cluny, 26.
— de Parme, 150.
— de Pétersbourg (Musée de l'Ermitage), 102.
— du Prado, 11, 45, 59, 60, 77, 81, 82, 90, 91, 95, 96, 102, 103, 114, 120, 122, 123, 124, 131, 132, 136, 137, 138, 145, 147.
— de Turin, 150.

Musées de Valenciennes, 5, 7.
— de Versailles, 19, 26, 91, 99, 103, 117, 139, 143, 144.
— de Vienne (Galerie impériale), 19, 92, 100, 101, 102. (Musée), 5, 7, 8, 9, 11, 23, 29, 120, 122, 148, 150. (Ancienne collection de l'archiduc Ferdinand d'Autriche), 31.

## N

Naples, 53, 63, 67, 101.
Naples (Musée) (voir Musée).
Nelli (Nic.), 121.
Northwick (duc de), 8.
Notre-Dame des Sablons, 21.
Nuno Gonçalvès, 41, 43.

## O

Olanda (Antonio de), 45, 110.
Olanda (Francisco de), 46, 63, 80, 101, 110.
Orange (prince d'), 144.
Orléans (duc d'), 53.
Orléans (duc d') (voir Louis-Philippe).
Orley (Bernard van), 14, 16, 21, 22, 23, 29, 30.
Ortea (Domingo de), 67.

## P

Pacully, 137.
Palma (Juan), 132.
Palomino y Velasco, 72, 73, 74, 83, 91, 111, 117.
Pantoja de la Cruz (Juan), 50, 72, 73, 74, 83, 87, 90, 91, 92, 96, 97, 103, 104, 111, 120, 122, 123, 124, 128, 129, 130, 132, 137, 138, 143.
Pardo (Château royal du), 24, 36, 38, 73, 76, 77, 81, 95, 113, 116, 117, 128.
Paris (François de), 21.
Paris, 58, 90, 148.
Paris, Musée du Louvre (voir Musée). Arts décoratifs (voir Musée).
Paris, Bibliothèque nationale, 25, 26, 92, 93, 121 97.
Parme (Musée de) (voir Musée).
Parme (Duché de), 98.
Parme (duc de), 69.
Parme (Marguerite, duchesse de), 69, 85, 93, 98, 99, 100. Sa vie, 97 et suiv. Iconographie générale, 99 et suiv. Portraits peints et dessinés, 80, 99, 100, 101, 102, 103, 104. Représentations diverses, 100, 103, 104.
Parmesan, 100.
Paul III, pape, 46, 56, 80, 98.
Pèlerins (les), tableau, 67.
Pennemaker (Guillaume de), 14.
Pepoli, 57.
Pératé (A.), 99.
Perreal (J.), 9.
Pétersbourg, 102.
Peyre, 35, 90.
Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 16, 40.
Philippe le Beau, archiduc d'Autriche, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 13, 15, 18, 19, 42, 47, 151.
Philippe II, roi d'Espagne, 11, 18, 24, 35, 37, 49, 52, 54, 67, 68, 69, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 90, 91, 96, 98, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 116, 117, 119, 120, 123, 127, 130, 133, 134, 137, 138.
Philippe, infant d'Espagne, 109.
Philippe III, roi d'Espagne, 73, 74, 110, 113, 137.
Philippe IV, roi d'Espagne, 96, 134.
Philippe de Bourgogne, sénéchal de Philippe le Beau, 6, 16, 30, 42.
Philippe de Bourgogne (Borgoña), sculpteur, 47.
Pie IV, pape, 117.
Pinchart (A.), 24, 37, 77.
Piot (A.), 24, 77.
Pires de Tavora, 68.
Pisanello, 33.
Plantin, 145.
Pontius, 149, 150.

Pourbus (Pierre), 142, 143.
Pourbus (Franz) l'Ancien, 92.
Pourbus (Franz) le Jeune, 141, 142, 143, 144.
Porto, 54, 55.
Portraits de Cour (définition des), 74, 75.
Portugal (Portraits des princes et princesses de la Maison de), 43.
Prado (Musée du) (voir Musée).
Prague, 114.
Provost (Jean), 83.

## R

Raczinski, 48, 82.
Ramlot, 5.
Raphaël, 113.
Raudnitz-sur-Elbe (château de), 87.
Renard (Simon), 78, 106, 113.
Reynalte, 50.
Reynalte (Luisa), 51, 59.
Reynalte (Miguel), 50.
Reynalte (Rodrigo), 50.
Rincon, 47.
Roblot (Mme Léon), 59.
Roblot (Maurice), 135, 136.
Rodolphe II, empereur, 109, 114.
Rome, 56, 68, 69, 77, 80, 89, 100, 101.
Rose d'or, 117.
Rooses (Max), 146, 147, 148, 149.
Roux, 27.
Rubens, 60, 120, 145; 146, 147, 148, 149, 150.
Ruiz (Madeleine), 136.

## S

Sainte-Anne (Couvent de), à Avila, 53.
— Catherine, 82.
— Élisabeth de Hongrie, 148.
— Gudule, 14.
Saint-Jean-Baptiste, 82.
— Liévin, 5.
— Martin, 5.
— Michel de Madrid, 50.
— Pierre de Gand, 28, 29.
Saint-Roch de Lisbonne, 82.
— Vincent, 43.
— Yust (Monastère de), 18, 60, 61, 113.
Salamanca (marquis de), 64, 148.
Sallaert (Antoine), 145, 151.
Salviati (cardinal), 52.
Sanches (Alonso), 47, 48,
Sanches Coelho (Affonso), 11, 41, 44, 49, 50, 54, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 97, 100, 101, 102, 103, 111, 119, 120, 122, 124, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 138, 143.
Sanches Coelho (Famille de), 67, 68.
Sanches Coelho (Jérôme), 68.
Sanches (Isabelle), 50, 68, 130.
Sanches (Mariana), 50, 73.
Sandoval (Prudenzio de), 35.
Santiago de Portugal, 49.
Santillane (marquis de), 10, 12, 41.
Saragosse, 86.
Savoie (Maison de), 128.
Saxe (Maison de), 10.
Schaeffer (Emil), 150.
Schot (Conrad), 70.
Scorel (Jan van), 14, 23, 42, 44, 66, 68, 70.
Scrots (Wilhem), 37.
Sébastien (Don) de Portugal, 79, 94.
Ségovie, 4.
Serre (de la), 146.
Sessa (duc de), 134.
Séville, 51, 90.
Séville (Alcazar de), 52.
Sichem (K. v.), 38.
Sigebritte, 28.
Sixte-Quint, pape, 68.
Sluter (Claus), 41.
Smith, 148.
Sompel (van), 150.
South - Kensington (Musée de) (voir Musée), 146.
Soutman, 12, 121, 148.
Spiridon, 118.
Starnina (Gerardo), 40.
Stirling (W.), 51, 59, 83, 119.

Strigel (Bernard), 18.
Succa (Antoine de), 27.
Suyderhoef, 12, 121, 148.
Suytbourg, 6, 29.
Swynaerde-lez-Gand, 28.
Sysla (Monastère de la), 53.

## T

Tage, 41.
Talavera, 18.
Tapisseries, 5, 7, 14, 15, 21, 30, 32.
Tarnowski, 29, 30.
Taylor, 90.
Teotocopulo, 39.
Thode, 23.
Tintoret, 67.
Tirs à l'arc (Cérémonie des), 145.
Titien, 32, 35, 36, 37, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 81, 86, 92, 100, 113, 116, 117, 127.
Tourcoing, 7.
Tournai, 40, 97.
Tolède, 3, 47, 49, 51, 53, 57, 71, 116.
Tolède (archevêque de), 106, 134.
Tras-os-Montès, 43.
Traumann, 22, 23, 26, 137.
Tücher (baron von), 62, 119.
Tunis, 53.
Turcs, 52, 53.
Turnhout, 36, 63, 75.
Turin, 130.
Turin (Musée) (voir Musée).

## U

Utrecht, 40, 65, 148.

## V

Vaillant (W.), 149.
Valence, 49, 134.
Valenciennes, 5, 7.
Valladolid, 4, 18, 52, 53, 63, 85, 86, 94, 128.
Valletas de Murviedro, 49.
Valois, 25, 116.
Valois (Isabelle de) (voir Isabelle).
Valois (Marguerite), 109, 118, 119, 134.
Vasari, 37.
Vasco de Gama, 45.
Vasquez ou Vasco, 47, 55.
Vatican, 117.
Vavygne (Claude de), 135.
Velasquez, 14, 39, 75, 113, 123, 128, 129.
Velde (van), 145.
Vermayen, Vermay, Juan de Mayo ou Barbalonga, 14, 15, 34, 35, 37.
Venise, 56, 62.
Verhoeven (Abraham), 149.
Versailles (Musée de) (voir Musée).
Vienne, 86, 109. (Couvents de), 110, 125.
Vienne (Musées de) (voir Musée).
Vierge de Miséricorde (tableau votif), 83, 97.
Vigarny (voir Philippe et Juan de Bourgogne), 47.
Villandrando (Rodrigo de), 101.
Viseu, 47, 55.
Vitebergae (J.-M.-D.), 38.
Vivès (Luis), 3.
Vœnius (Otho), van Veen, 142, 143.
Voert (Alexandre), 150.
Vos (Martin de), 142.
Vosterman, 146, 150.
Voto (Antonio), 120.

## W

Walsingham (François), 115.
Wauters (A.-J.), 6, 7, 33.
Westphalie (Traités de), 151.
Wickhoff, 21.
Winchester, 107.

## Z

Zierickzee (triptyque de), 5, 6, 7.
Zimmermann, 122.
Zittos (Miguel dit Maestro Miguel) (voir Miguel).

# TABLE DES PLANCHES

68. — L'infante Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas . . . . . En frontispice
École de Coelho.
Collection de M. Maurice Roblot.

En regard de la page

1. — Jeanne la Folle . . . . . 4
Inconnu.
Musée de Bruxelles.

2. — La Vierge, accompagnée de Jeanne la Folle et de religieuses de divers ordres . . . . . 6
Par J. Van Laethem (?).
Collection Masure-Six, Tourcoing.

3. — Détail de la tapisserie du « Tournoi », partie droite de la loge, avec Jeanne la Folle et Charles VIII, roi de France . . 6

4. — Miniature contenue dans le Devocionario de la Reyna Dona Juana 8
Offert par Marcuello à Jeanne la Folle.
Musée Condé, Chantilly.

5. — Jeanne la Folle. . . . . 10
École française du XVIe siècle.

6. — Portrait de Jeanne la Folle d'après celui de la collection du marquis de Santillane . . . . . 12
Auteur inconnu.
Madrid.

7. — Les quatre filles de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle . 14

8. — Éléonore d'Autriche . . . . . 16
École française commencement du XVIe siècle.
Musée de Versailles.

9. — Éléonore d'Autriche . . . . . 18
Le Maître des figures de femmes à mi-corps.
Collection Ch.-L. Cardon, Bruxelles.

En regard de la page

10. — Éléonore d'Autriche, reine de Portugal . . . . . 20
Auteur inconnu.
Collection Traumann, Madrid.

11. — Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France. . . 22
École du XVIe siècle.
Musée Condé, Chantilly.

12. — Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France. . . 22
École des Clouet.
Château de Saint-Roch, Belgique.

13. — Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France, vers 1530. 24
École des Clouet.
Musée Condé, Chantilly.

14. — Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France, vers 1547. 24
École des Clouet.
Musée Condé, Chantilly.

15. — Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France. . . 26
Léonard Limousin.
Émail de Cluny.

16. — Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France. . . 28
Dessin.
Bibliothèque Nationale, Paris.

17. — Isabeau d'Autriche, reine de Danemark . . . . . 30
Mabuse (?) (Jean Gossaert dit de).
Collection Ch.-L. Cardon, Bruxelles.

18. — Isabeau d'Autriche, reine de Danemark . . . . . 32
Bibliothèque d'Arras.

19. — Louis II Jagellon, roi de Hongrie, et son épouse, Marie d'Autriche . . . . . 34
Auteur inconnu.
Musée de Budapest.

20. — Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas . . . . . 36
Auteur inconnu de l'école d'Utrecht.
Musée de Budapest.

21. — Marie de Hongrie . . . . . 36
Mabuse (?) (Jean Gossaert dit de).
Collection Ch.-L. Cardon, Bruxelles.

En regard de la page

22. — Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie . . . . 36
Auteur inconnu.
Musée des Arts Décoratifs, Paris.
Cliché extrait de l'ouvrage du Dr O. Rubbrecht : *L'origine du type familial de la Maison de Habsbourg*.

23. — Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie . . . . 38
Antonio Moro (?).
Collection Royale d'Angleterre, Holyrood Palace, Édimbourg.

24. — Tableau dit « Fons Vitae » . . . . . 42
Auteur inconnu de l'école portugaise.
Salle des séances de la Confrérie de la Miséricorde de Porto.

25. — Isabelle de Portugal, impératrice . . . . . 46
Bibliothèque d'Arras.

26. — Isabelle de Portugal, impératrice . . . . . 50
Titien.
Musée du Prado.

27. — Copie d'un portrait de l'impératrice Isabelle. . . . . 54
Peint par Sanches Coelho.
Collection privée de Florence.

28. — Isabelle de Portugal, impératrice . . . . . 58
Par Affonso Sanches Coelho.
Collection de Mme Léon Roblot, Paris.

29. — Isabelle de Portugal, impératrice . . . . . 60
Gravure de P. de Jode, d'après le portrait de Sanches Coelho.
Cabinet des Estampes, Paris.

30. — Isabelle de Portugal, impératrice . . . . . 62
Médaille de bronze de Leone Leoni.
Médaille d'argent de Jonghelinck d'après Leone Leoni.

31. — Isabelle de Portugal, impératrice . . . . . 62
Auteur inconnu.
Collection Tücher, Munich.

32. — L'infante Marie de Portugal, vers 1536. . . . . 66
École des Clouet.
Musée Condé, Chantilly.

33. — Marie de Portugal, infante de Portugal. . . . . 70
Antonio Moro.
Musée du Prado, Madrid.

En regard de la page

34. — Catherine d'Autriche, reine de Portugal . . . . . 74
Antonio Moro.
Musée du Prado, Madrid.

35. — Catherine d'Autriche, reine de Portugal . . . . . 78
Antonio Moro.
San Roque, Lisbonne.

36. — Catherine d'Autriche, reine de Portugal . . . . . 82
Sanches Coelho.
Bowes Museum, Angleterre.

37. — Catherine d'Autriche, reine de Portugal . . . . . 84
Auteur inconnu de l'école portugaise.
Académie Royale de Lisbonne.

38. — Marie d'Autriche, impératrice, épouse de Maximilien II . . 86
Sanches Coelho.
Collection des princes de Lobkowitz, Bohême.

39. — Marie d'Autriche, impératrice . . . . . 88
Antonio Moro.
Musée du Prado, Madrid.

40. — Marie d'Autriche, impératrice . . . . . 90
Sanches Coelho (d'après le portrait de Moro).
Musée Royal, Bruxelles.

41. — Marie d'Autriche, fille de Charles V, empereur, femme de Maximilien II, empereur . . . . . 92
Bibliothèque d'Arras.

42. — Marie d'Autriche, impératrice . . . . . 92
Dessin.
Bibliothèque Nationale, Paris.

43. — Jeanne d'Autriche, princesse de Portugal et de Brésil . . 94
Copie d'après Sanches Coelho.
Musée Royal, Bruxelles.

44. — Jeanne d'Autriche, princesse de Portugal et de Brésil . . 94
Antonio Moro.
Musée du Prado.

45. — Jeanne d'Autriche, fille de Charles V, femme de Emmanuel, prince de Portugal . . . . . 96
Bibliothèque d'Arras.

En regard de la page

46. — Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas . . . 96
Sanches Coelho.
Galerie Impériale, Vienne.

47. — Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas . . . 98
Par Villandrando (?).
Musée Royal, Bruxelles.

48. — Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas . . . . 100
Antonio Moro.
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

49. — Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas . . . 102
Auteur inconnu.
Musée Impérial de l'Ermitage, St-Pétersbourg.

50. — Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas . . . 102
Par Pantoja de la Cruz.
Musée de Versailles.

51. — Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas . . . 104
Bibliothèque d'Arras.

52. — Marie de Portugal, infante d'Espagne . . . . . 106
Auteur inconnu.

53. — Marie Tudor, reine d'Angleterre et d'Espagne . . . . 110
Antonio Moro.
Musée du Prado, Madrid.

54. — Marie Tudor, reine d'Angleterre et d'Espagne . . . . 112
École d'Holbein le Jeune.
Galerie royale du château de Windsor.

55. — Élisabeth de Valois, reine d'Espagne, vers 1552. . . . 114
École des Clouet.
Musée Condé, Chantilly.

56. — Élisabeth de Valois, reine d'Espagne, vers 1559. . . . 114
École des Clouet.
Musée Condé, Chantilly.

57. — Élisabeth de Valois, reine d'Espagne . . . . . 116
École française.
Bowes Museum, Angleterre.

En regard de la page

58. — Élisabeth ou Marguerite de Valois . . . . . 118
Antonio Moro.
Collection J. Spiridon, Paris.

59. — Isabelle de Valois, reine d'Espagne. . . . . 120
Par Pantoja de la Cruz.
Galerie du Prado, Madrid.

60. — Anne d'Autriche, reine d'Espagne . . . . . 122
Antonio Moro.
Galerie Impériale, Vienne.

61. — Anne d'Autriche, reine d'Espagne . . . . . 122
École de Sanches Coelho.
Musée du Prado, Madrid.

62. — Anne d'Autriche, reine d'Espagne . . . . . 124
Par Pantoja de la Cruz.
Collection des princes de Lobkowitz, Bohême.

63. — Anne d'Autriche, reine d'Espagne . . . . . 124
Sanches Coelho (?).
Musée du Prado, Madrid.

64. — Isabelle-Claire-Eugénie et Catherine-Michelle, enfants, filles de Philippe II . . . . . 128
Sanches Coelho.
Musée du Prado, Madrid.

65. — L'infante Catherine-Michelle, duchesse de Savoie . . . 130
Sanches Coelho.
Musée du Prado, Madrid.

66. — L'infante Catherine-Michelle, duchesse de Savoie . . . 132
Sanches Coelho.
Musée du Prado, Madrid.

67. — L'infante Catherine-Michelle, duchesse de Savoie . . . 134
Sanches Coelho (?) ou Pantoja de la Cruz.
Musée d'Augsbourg.

69. — L'infante Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche . 136
Par Sanches Coelho.
Musée du Prado, Madrid.

70. — L'infante Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche . 136
Liaño ou Gonzalès.
Musée du Prado, Madrid.

En regard de la page

71. — L'infante Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche . 138
Gonzalès (?).
Collection Traumann, Madrid.

72. — L'infante Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche . 138
Pantoja de la Cruz.
Kgl. alte. Pinakothek, Munich.

73. — Isabelle-Claire-Eugénie . . . . . 140
Peinture sur parchemin d'après un portrait de François Pourbus le Jeune.
Recueil de Gaignières.
Bibliothèque Nationale, Paris.

74. — L'infante Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche . 144
Auteur inconnu espagnol.
Musée de Versailles.

75. — L'infante Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche . 146
Rubens.
Musée du Prado, Madrid.

76. — Isabelle-Claire-Eugénie, archiduchesse d'Autriche . . . 150
Ant. Van Dyck.
Pinacothèque Royale, Turin.

---

# TABLE DES MATIÈRES

Pages

GÉNÉALOGIES . . . . . En regard de l'avant-propos

AVANT-PROPOS . . . . . v

CHAPITRE I. — Conditions de l'iconographie des princesses de la branche espagnole des Habsbourg . . . . . 1

Jeanne la Folle, histoire de sa vie . . . . . 2

Le triptyque de Bruxelles, ses origines et ses imitations . . . . . 5

Les premiers portraits de Jeanne la Folle . . . . . 8

Maestro Miguel et le portrait de la collection Santillane . . . . 10

CHAPITRE II. — Marguerite d'Autriche . . . . . 13

Évolution de l'art flamand au XVI^e siècle . . . . . 14

L'école d'Utrecht . . . . . 16

Les trois sœurs de Charles-Quint : Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France; sa vie, ses portraits flamands, espagnols et français. Les crayons français de sa fille Marie de Portugal . . . 17

Isabeau (Elisabeth) d'Autriche, reine de Danemark; sa vie, ses portraits . . . . . 27

Marie d'Autriche, reine de Hongrie et gouvernante des Pays-Bas; son rôle politique ; son goût pour l'art et les artistes. Ses portraits . 31

CHAPITRE III. — Formation d'une école nationale portugaise, influencée par Jean Van Eyck . . . . . 39

Interpénétration entre les écoles portugaises et néerlandaises . . . 42

Francisco de Olanda . . . . . 46

Pages

Affonso Sanches Coelho, peintre d'origine portugaise, sa date de naissance, sa formation artistique . . . . . 48
L'impératrice Isabelle de Portugal, sa biographie. . . . . 50
Le tableau votif du couvent de la Miséricorde de Porto . . . . . 54
Le portrait type de l'impératrice; portraits et gravures qui en dérivent. 55

CHAPITRE IV. — Formation artistique d'Antonio Moro . . . . . 65
Ses voyages en Portugal et en Espagne . . . . . 69
Sa rencontre avec Coelho . . . . . 71
Similitudes et différences entre les deux portraitistes dans leur manière de comprendre un même modèle . . . . . 71
Les élèves de Coelho . . . . . 72
Pantoja de la Cruz . . . . . 72
Fixation du type des portraits de Cour. . . . . 74
Étude des modes féminines au XVI^e siècle . . . . . 75
Les portraits de Marie de Portugal, infante de Portugal, exécutés dans la péninsule . . . . . 76
Catherine d'Autriche, reine de Portugal . . . . . 79
Sa vie . . . . . 79
Ses portraits par Francisco de Olanda, Coelho et Moro . . . . . 80

CHAPITRE V. — La vie et les portraits peints et dessinés de Marie d'Autriche, impératrice . . . . . 85
Jeanne d'Autriche, princesse de Portugal et de Brésil. . . . . 93
Ses portraits . . . . . 95
Sa statue funéraire . . . . . 96
Marguerite de Parme . . . . . 97
Sa vie publique . . . . . 97
Ses portraits italiens, espagnols et flamands. . . . . 99

CHAPITRE VI. — Les mariages de Philippe II . . . . . 105
Biographies de ses épouses : Marie de Portugal . . . . . 105
Marie Tudor. . . . . 106
Isabelle de Valois . . . . . 108
Anne d'Autriche . . . . . 109
Le portrait de Marie de Portugal, infante d'Espagne, et les œuvres qui en dérivent . . . . . 110

Pages

Le portrait de Marie Tudor, par Antoine Moro, et ses répliques . . 112
Les dessins français d'Isabelle de Valois . . . . . 115
Ses portraits français, italiens, flamands et espagnols . . . . . 116
Comparaison entre les portraits d'Anne d'Autriche par Moro, Coelho, Pantoja de la Cruz . . . . . 121
Les gravures représentant ces deux dernières reines . . . . . 125

CHAPITRE VII. — Évolution de l'art du portrait en Espagne . . . . 127
Bartolomé Gonzalès . . . . . 128
Les élèves de Sanches Coelho . . . . . 129
Les portraits de Catherine-Michelle, infante d'Espagne, duchesse de Savoie . . . . . 130
La vie d'Isabelle-Claire-Eugénie, infante d'Espagne, archiduchesse d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas . . . . . 133
Ses portraits exécutés par des peintres de l'école de Madrid avant son mariage . . . . . 135
Ses portraits exécutés par des peintres flamands après son mariage . . 140
Conclusion . . . . . 151

LISTE DES PORTRAITS PEINTS CITÉS. . . . . 153

LISTE DES PEINTRES AUTEURS DE PORTRAITS D'INFANTES AVEC LEURS ŒUVRES. . . . . 191

APPENDICE . . . . . 197

INDEX ALPHABÉTIQUE . . . . . 215

TABLE DES PLANCHES . . . . . 227

TABLE DES MATIÈRES. . . . . 235

IMPRIMERIE
J.-E. GOOSSENS
BRUXELLES
LILLE - PARIS

BINDING SECT. MAR 12 1969

D
107
.5
R6

Roblot-Delondre, Mme. Louise
Portraits d'infantes

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 02 16 10 002 2